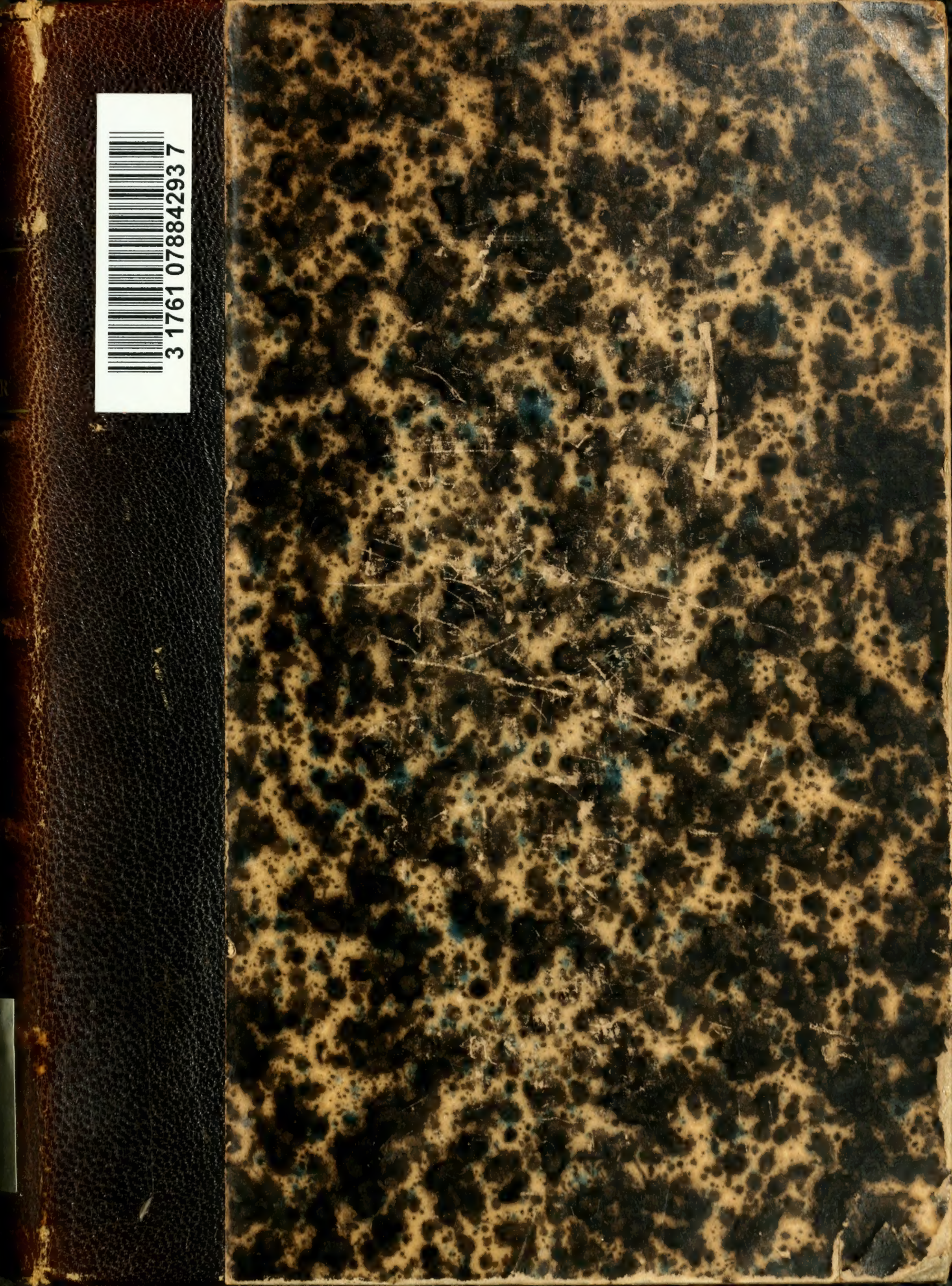

3 1761 07884293 7


EM. TERQUEM
BOOKSELLER
PARIS.19.RUE SCRIBE
NEW-YORK.16.BEAVER ST



Les Maîtres de l'Art

PETER VISCHER

LIBRAIRIE PLON

PETER VISCHER

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

David, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Albert Dürer, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université.

Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Michel-Ange, par Romain ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Verrocchio, par Marcel REYMOND.

Botticelli, par Ch. DHIEL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Raphaël, par Louis GILLET.

Giotto, par Ch. BAYET, directeur de l'enseignement supérieur.

Scopas et Praxitèle, par Max COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

Ghirlandaio, par Henri HAUVETTE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Chardin, par Edmond PILON.

Charles Le Brun, par Pierre MARCEL, docteur ès lettres.

Benozzo Gozzoli, par Urbain MENGIN, docteur ès lettres.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Lysippe, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Philibert de l'Orme, Ghiberti, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Giorgione, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Rembrandt, Watteau, Boucher, Fragonard, N. Cochin, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul ALFASSA ; BASCH, professeur à la Faculté des Lettres de Paris ; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur ; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg ; E. BERTAUX, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon ; Raymond BOUYER ; Henri CLOUZOT ; Emile DACIER, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque nationale ; H. DURAND-GRÉVILLE ; le comte Paul DURRIEU, membre de l'Institut, conservateur honoraire au musée du Louvre ; Louis DE FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole nationale des beaux-arts ; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire ; Louis GILLET ; André HALLAYS ; Maurice HAMEL ; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux ; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, professeur au Collège de France ; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris ; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris ; Conrad DE MANDACH ; Henry MARCEL, administrateur général de la Bibliothèque nationale ; Pierre MARCEL, docteur ès lettres ; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ; Emile MICHEL, membre de l'Institut ; Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre ; P. DE NOLHAC, conservateur du musée de Versailles ; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre ; RABIER, ancien directeur de l'enseignement secondaire ; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson-de-Sailly et à l'Ecole nationale des beaux-arts ; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; Paul VITRY, conservateur au musée du Louvre ; Teodor DE WYZEWA ; etc., etc.

PARIS. TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 12976.



LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

PETER VISCHER

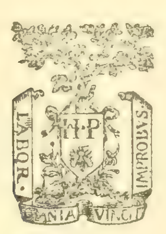
ET LA SCULPTURE FRANCONIENNE

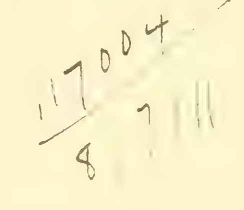
DU XIVe AU XVIe SIÈCLE

PAR

LOUIS RÉAU

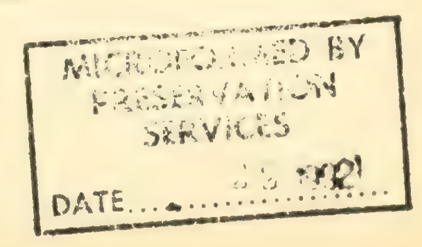
MAITRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY





PARIS

LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e





AVANT-PROPOS

MONUMENTS ET DOCUMENTS
ÉTUDES CRITIQUES

PLUS heureuse que les Pays-Bas, dont la sculpture religieuse a été décimée et presque anéantie par le vandalisme des briseurs d'images *(Beeldstormer)*, l'Allemagne conserve aujourd'hui encore un très grand nombre de sculptures du quinzième et du seizième siècle, qui ont échappé aux pillages et aux restaurations. La plupart sont restées en place, dans les églises auxquelles elles étaient destinées. Cependant quelques grands musées allemands, notamment le *Musée Germanique* de Nuremberg, le *Musée national bavarois* de Munich et le *Musée de l'empereur Frédéric* à Berlin ont réussi à acquérir, par voie de sécularisation ou d'achat, de beaux spécimens de l'art franconien. Il leur était d'autant plus facile de recueillir ce butin qu'ils n'avaient pas à redouter la

compétition des collectionneurs et des conservateurs de musées étrangers, qui jusqu'à une époque toute récente faisaient profession d' « ignorer » la sculpture allemande. Parmi les collections étrangères où figurent des bois sculptés allemands, on ne trouve guère à citer que le musée de South Kensington à Londres qui possède quelques pièces de choix, attribuées à Riemenschneider. En France, le musée de Cluny et le Louvre s'efforcent, — un peu tard sans doute, — de compléter leurs séries germaniques par de judicieuses acquisitions.

Malgré la surabondance des monuments, l'histoire de la sculpture allemande de la fin du moyen âge se heurte à de multiples difficultés. Les œuvres qui nous sont parvenues sont généralement dépourvues d'état civil. Les archives nous ont livré les noms d'un grand nombre de sculpteurs : mais entre les noms d'artistes exhumés des comptes d'archives et les œuvres non signées que conservent églises et musées, il est difficile de faire des rapprochements qui ne soient pas de simples hypothèses.

Autant les œuvres sont nombreuses, autant les textes susceptibles de les éclairer sont rares. Le seul ouvrage contemporain qui nous renseigne sur la vie des sculpteurs de Nuremberg est la chronique insipide publiée en 1547 par le greffier

Johann Neudörffer[1]. Or ses *Nachrichten* sont loin de rendre les mêmes services à l'historien de l'art allemand que les *Vite* de Giorgio Vasari ou le *Schilderbock* de Karel van Mander à l'historien de l'art de l'Italie ou des Pays-Bas. En somme, la Renaissance allemande n'a pas eu d'historiographe.

Il n'y a donc rien à attendre que de l'étude critique des œuvres. Malheureusement les procédés de division du travail, en usage dans les ateliers de Nuremberg, nous empêchent de démêler nettement la personnalité d'artistes, dont il ne nous reste souvent que des œuvres « collectives », conçues par eux peut-être, mais exécutées, au moins partiellement, par des apprentis. Est-on sûr de faire toujours exactement la part du maître et de ses collaborateurs?

Ces difficultés expliquent pourquoi les historiens et les archéologues allemands ont si longtemps négligé l'étude de leur art national. Lorsque M. Bode publia, en 1887, son *Histoire de la Plastique allemande*[2] qui a le mérite d'être le premier et jusqu'à présent le seul ouvrage d'ensemble sur ce sujet, il n'existait encore aucune monographie scientifique de Peter Vischer, le plus illustre des

1. Il existe à la Pinacothèque de Munich un beau portrait de J. Neudörffer par Nicolas Neuchâtel, dit Lucidel (1561).

2. W. Bode, *Geschichte der deutschen Plastik.*

sculpteurs allemands. Les rares chercheurs qui se hasardaient sur ce terrain semblaient plus préoccupés d'enrichir à tort et à travers la liste des ouvrages de « leur » sculpteur que de faire prudemment le départ entre les œuvres authentiques et les œuvres apocryphes. Le temps n'est pas loin où l'on attribuait systématiquement à Veit Stoss tout ce qui était bois, à Adam Krafft tout ce qui était pierre, à Peter Vischer tout ce qui était bronze.

Depuis lors de grands progrès ont été réalisés et le travail d'ensemble de M. Bode a été approfondi et rectifié sur un grand nombre de points. Les inventaires méthodiques entrepris par MM. von Bezold et Riehl pour la Bavière, et plus récemment par M. Dehio dans son petit *Manuel des monuments de l'Allemagne*[1], ont permis d'arriver à un dénombrement à peu près complet des monuments encore subsistants. Non contents d'établir des statistiques, MM. von Reber et Bayersdorfer, Winter et Dehio, von Bezold et Dehio, dont on retrouve le nom toutes les fois qu'il s'agit de l'art allemand du moyen âge, ont publié sous le titre de *Klassischer Skulpturenschatz, Kunstgeschichte in Bildern, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*, de précieux répertoires illustrés de documents ico-

1. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Berlin, 1905.

nographiques qui ont vulgarisé la connaissance des chefs-d'œuvre.

Enfin, si les recherches d'archives sont restées assez infructueuses, les travaux critiques, dont M. Bode souhaitait impatiemment la venue, se sont multipliés. Le comte Pückler-Limpurg a laborieusement débrouillé les origines de l'École de sculpture de Nuremberg, de 1350 à 1450, dans un livre qui fait pendant à l'ouvrage bien connu de M. Thode sur l'École de peinture nurembergeoise au quatorzième et au quinzième siècle. M. B. Daun de son côté a étudié l'expansion de l'art de Veit Stoss et de Peter Vischer en Pologne et en Hongrie, qui étaient à cette époque de véritables colonies de l'art allemand. Dans la monographie qu'il a consacrée à Tilmann Riemenschneider, M. Tönnies ruine définitivement l'hypothèse de M. Bode qui avait cru devoir forger un prétendu « *Maître de Creglingen* », auquel il attribuait quelques-unes des œuvres les plus parfaites du maître de Wurzbourg. M. Seeger et M. L. Justi se sont efforcés contradictoirement de préciser la part de Peter Vischer et de ses fils et de démêler l'influence de la Renaissance italienne dans le célèbre Tombeau de saint Sebald. M. K. Lange a réhabilité Peter Flötner, le plus génial et le plus méconnu des « petits maîtres » de Nuremberg.

Enfin M. Ermann et M. Habich ont entrepris de patientes recherches sur les médailleurs de la Renaissance allemande.

En s'appuyant sur tous ces travaux de détail, il devient possible aujourd'hui de retracer avec quelque précision l'histoire de la sculpture allemande et spécialement de l'École franconienne du quatorzième au seizième siècle.

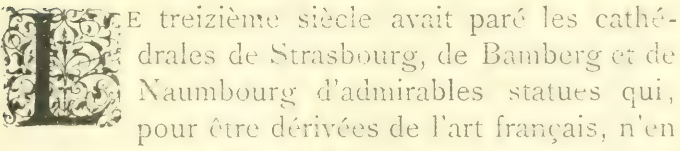
En dehors des chapitres très sommaires consacrés à la sculpture allemande dans les histoires générales de l'Art, il n'existe aucun ouvrage en langue française sur les sculpteurs de Nuremberg et de Wurzbourg. A défaut d'autres mérites, le présent ouvrage aura au moins celui d'être le premier qui s'efforce de combler cette regrettable lacune.

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA SCULPTURE ALLEMANDE DU QUATORZIÈME AU SEIZIÈME SIÈCLE.

La sculpture reste religieuse par sa destination et par ses thèmes, mais se détache de l'architecture des portails d'églises. — La proscription du nu et la technique du bois sculpté s'opposent à la création d'une sculpture monumentale. — Développement d'un réalisme pittoresque et décoratif sous l'influence du théâtre des Mystères.

Principaux centres de la sculpture allemande. — La prédominance de l'École franconienne : Nuremberg et Wurzbourg.



Le treizième siècle avait paré les cathédrales de Strasbourg, de Bamberg et de Naumbourg d'admirables statues qui, pour être dérivées de l'art français, n'en sont pas moins dignes d'être comparées aux plus parfaits chefs-d'œuvre des imagiers de Chartres et de Reims. La fin du quinzième siècle et le commencement du seizième siècle marquent une seconde période d'apogée de la sculpture allemande

— je dirais volontiers une Renaissance, si ce terme consacré par l'usage n'était aussi impropre et aussi équivoque.

L'art allemand du quinzième siècle n'a, en effet, rien de commun avec la Renaissance italienne, si l'on entend par là un retour à l'art antique. Veit Stoss, Adam Krafft, Tilmann Riemenschneider et même Peter Vischer, le premier et le seul des grands sculpteurs franconiens qui emprunte quelques motifs de décoration à la *manière antique ou welche,* sont tous de la lignée des artisans du moyen âge ; ils continuent fidèlement les traditions de l'art médiéval. La Renaissance italienne, qui triomphe tardivement avec les « petits maîtres », loin d'être pour l'art national de l'Allemagne un principe de rénovation, ne fut en réalité qu'un ferment de dissolution.

A la fin du quinzième siècle comme au treizième siècle, la plastique allemande reste essentiellement religieuse par sa destination et par ses thèmes : l'art n'a d'autre inspiratrice que la pensée chrétienne ; son rôle est la décoration des églises. Cependant il faut noter qu'à partir du quatorzième siècle, la sculpture tend à s'émanciper de plus en plus de la tutelle de l'architecture religieuse : elle cesse d'être un « art mineur ». Les « imagiers » s'insurgent contre le « maître de l'œuvre » qui les contraignait à caser leur peuple de statues dans l'étroit espace ménagé entre les ébrasements des



Phot. Stœdtner. Planche I.

LA BELLE FONTAINE ET L'ÉGLISE NOTRE-DAME A NUREMBERG.

portails; ils se refusent à décorer plus longtemps des claveaux de voussures, des piédroits et des trumeaux. La décoration plastique se détache de l'architecture et se réfugie à l'intérieur de l'église. Les amples vaisseaux gothiques, si grandioses dans leur nudité, s'encombrent alors d'une multitude d'accessoires : jubés, stalles de chœur, retables, tabernacles, fonts baptismaux, chaires, reliquaires, tombeaux. Ces ornements sont placés suivant la fantaisie de l'artiste ou du donateur; n'étant pas créés en vue d'un ensemble architectural, ils peuvent en être détachés sans inconvénient.

Cependant la séparation de la sculpture et de l'architecture n'est pas encore consommée : si les statues échappent au joug des portails de cathédrales, c'est pour s'encastrer dans des retables en bois de caractère architectural.

Presque tous les monuments de la sculpture du quinzième siècle éternisent la pieuse munificence de la bourgeoisie des villes qui, grâce à l'anarchie et au morcellement de l'Allemagne, partage avec l'Église les privilèges de la puissance sociale. Malgré la décadence politique de l'Empire, le commerce n'avait cessé de se développer, la richesse de s'accroître. La prospérité des villes libres atteint alors son apogée. En l'absence de Mécènes princiers comparables à François Ier, à Laurent de Médicis ou à Léon X, les riches patriciens de

Nuremberg ou d'Augsbourg restent seuls à patronner les arts. Les artistes allemands, qui sont encore de simples artisans *(Handwerker)* emprisonnés dans les liens étroits des corporations, sont donc obligés, pour vivre, de se plier au goût mesquin d'une bourgeoisie peu raffinée. A la différence de l'art théocratique du treizième siècle et de l'art de cour du dix-huitième siècle, l'art du quinzième siècle aura un caractère essentiellement bourgeois.

Les thèmes iconographiques seront nécessairement religieux, puisque les sculpteurs travaillent tous aux gages d'une bourgeoisie dévote à la décoration des églises. Les sujets profanes n'apparaîtront que très tardivement, après le triomphe de la Renaissance italienne. Jusqu'en plein seizième siècle, l'ordonnance des œuvres d'art, conçues comme une illustration des vérités de la foi, sera minutieusement réglée et contrôlée par l'Église. L'art de la fin du moyen âge reste en somme essentiellement didactique et se montre plus soucieux de signification symbolique que de beauté pure. Les sculpteurs de cette époque illustrent, comme avaient fait leurs devanciers, les scènes éternellement émouvantes de *la Légende Dorée,* de la vie de la Vierge et surtout de la Passion du Christ : ils ont peuplé les églises de Nuremberg de *Calvaires*, de *Portements de Croix* et de *Crucifix*.

Cependant l'art religieux traduit, à la fin du moyen âge, des sentiments inconnus à l'art du trei-

zième siècle qui nous séduit surtout par son caractère de sérénité joyeuse et tendre. Nul n'a mieux compris que M. Mâle la transformation profonde de la sensibilité chrétienne à cette époque. « La plupart des œuvres qui nous restent du quinzième siècle, écrit-il, sont sombres et tragiques. L'art ne nous offre plus que l'image de la douleur et de la mort. Jésus n'enseigne plus, il souffre... Le haut moyen âge n'a guère représenté que le Christ triomphant; le treizième siècle a trouvé dans le type du Christ enseignant son chef-d'œuvre; le quinzième siècle n'a voulu voir en son Dieu que l'homme de douleur. Le christianisme se présente désormais sous son aspect *pathétique*[1]. »

On ne peut s'empêcher d'être frappé, en Allemagne plus encore qu'en France, de la quantité prodigieuse d'œuvres d'art consacrées à la Passion : c'est le thème essentiel qui revient constamment, non seulement dans la sculpture, mais dans la peinture et la gravure sur bois ou sur cuivre. Albert Dürer n'a-t-il pas gravé ou dessiné quatre fois le cycle entier de la Passion, et l'œuvre d'Adam Krafft, depuis les bas-reliefs du tombeau Schreyer jusqu'au chemin de Croix du Cimetière Saint-Jean, est-elle autre chose qu'un long commentaire figuré de la Passion ?

Le quinzième siècle enrichit le thème de la Pas-

1. MÂLE, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 76.

sion de motifs nouveaux et émouvants : Christ assis attendant le supplice, Christs et Vierges de pitié (Pietà), Mises au tombeau ou Saints Sépulcres, tels sont les sujets favoris des sculpteurs de cette époque. Cette prédilection pour les sujets douloureux et pathétiques est commune à l'art allemand et à l'art français. « Les mêmes thèmes se retrouvent d'un bout à l'autre du monde chrétien [1]. »

La pruderie bourgeoise et la tradition de l'Église catholique conspiraient ici pour interdire aux artistes l'étude du modèle vivant. Albert Dürer n'était-il pas obligé d'aller chercher ses modèles jusque dans les étuves ou Chambres de bain *(Badstuben)* de Nuremberg? Aussi, bien que les sculpteurs allemands arrivent à une extrême habileté dans le rendu des parties visibles du corps, leur connaissance de l'anatomie laisse infiniment à désirer. Ils drapent leurs figures de manteaux, dont les plis lourds et compliqués, au lieu de laisser deviner les formes du corps, les dissimulent; ils en sont réduits à exprimer le mouvement par la draperie.

C'est la grande faiblesse de la sculpture allemande de ce temps par rapport à l'art grec ou à la sculpture italienne du Quattrocento. Les Allemands n'ont pas compris que le centre de tout art a toujours été l'homme et le corps humain et que, pour savoir dessiner une draperie, il faut com-

1. MÂLE, *op. cit.*, p. 70.



Phot. Stœdtner. Planche II.

LE MAITRE DES HÉROS DE LA BELLE FONTAINE.

SAINT-GEORGES (L'EMPEREUR CHARLES IV?).

Pierre. — Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric.

mencer par apprendre à dessiner des nus. L'étude du corps humain aurait ouvert leurs yeux à la beauté des proportions, à l'harmonie des lignes, au rythme des attitudes. « *Il punto più importante del disegno,* professe Benvenuto Cellini, *si è di far bene un uomo ed una donna ignudi.* » C'est en effet la condition même du style : car l'admirable simplicité du corps humain contraint pour ainsi dire le sculpteur à négliger les détails accessoires, à voir par larges masses et par plans simplifiés [1].

Une forme d'art est caractérisée non seulement par ses thèmes, mais par sa technique et ses matériaux. A ne considérer que l'iconographie, l'art allemand du quinzième siècle se distingue à peine de l'art français de la fin du moyen âge : mais il en diffère profondément par le choix des matériaux, et de là résultent, comme nous allons le voir, des différences capitales de facture et de style. La langue du marbrier ne peut être la même que celle du bronzier ou du huchier. L'exploitation des riches carrières de marbre de Carrare a été l'une des principales raisons de la grandeur de l'École de sculpture florentine. Or l'Allemagne est dépourvue de

1. Cette idée de la nécessité du nu en sculpture (*die Forderung des Nackten*) a été fortement exprimée par Max KLINGER, le plus grand sculpteur de l'Allemagne contemporaine, dans une plaquette intitulée : *Peinture et Dessin (Malerei und Zeichnung),* 3e édit. Leipzig, 1899.

ce beau marbre statuaire où les sculpteurs italiens du Quattrocento ont taillé leurs chefs-d'œuvre. A défaut de marbre, les sculpteurs allemands peuvent fondre le bronze, tailler la pierre et le bois. Le bronze est réservé presque exclusivement à la sculpture funéraire; la pierre est la matière habituelle des chaires à prêcher et des tabernacles. Mais c'est la sculpture sur bois qui trouve les emplois les plus nombreux et les plus variés : c'est à elle qu'on a recours lorsqu'il s'agit de sculpter des stalles de chœur *(Chorgestühl)* et surtout les innombrables retables *(Schnitzaltäre)* que la piété des donateurs multiplie dans les églises. Elle est populaire d'un bout à l'autre de l'Allemagne, chez les montagnards des Alpes comme chez les pêcheurs de la mer du Nord : c'est l'art national par excellence. La preuve en est que le nombre des sculpteurs sur bois ou huchiers *(Bildschnitzer)* est beaucoup plus considérable que celui des tailleurs de pierre *(Bildhauer)*; il s'ensuit que la plupart des chefs-d'œuvre de la sculpture allemande du quinzième siècle sont des bois sculptés.

Aucun pays si ce n'est peut-être l'Espagne n'a montré pareille prédilection pour la sculpture sur bois. Qu'on parcoure un *Corpus* de la sculpture allemande du quinzième siècle et l'on sera frappé de voir la place considérable qu'y tiennent les bois sculptés. Les stalles de la cathédrale d'Ulm, les statues de Blutenburg, le *Saint Antoine* de Colmar,

les retables de Saint-Wolfgang, de Creglingen, de Schleswig suffisent à prouver que l'histoire de la sculpture allemande du quinzième siècle, c'est surtout l'histoire de la hucherie.

L'intérêt que présente cette sculpture sur bois est d'autant plus grand qu'elle maintient très longtemps son originalité contre les empiétements de l'italianisme[1]. La Renaissance italienne ne réussit pas malgré tous ses efforts à la « dénationaliser ».

Comment se fait-il que les tailleurs de pierre et surtout les fondeurs de bronze s'assimilent beaucoup plus rapidement que les sculpteurs sur bois les formes de la Renaissance? C'est que les fondeurs de Nuremberg pouvaient prendre pour modèles les plaquettes d'artistes vénitiens ou padouans qui s'importaient en grand nombre en Allemagne, tandis que les huchiers ne pouvaient guère s'inspirer de modèles welches, à cause de l'extrême rareté des bois sculptés italiens.

D'ailleurs le bois suppose une technique et une esthétique très particulières dans le traitement des nus et des draperies. Le marbre italien, qui est difficile à travailler, invite à la stylisation tandis que

1. L'architecture en pans de bois *(Fachwerkbau)* de l'Allemagne du nord prête aux mêmes observations : elle est beaucoup plus réfractaire que l'architecture en pierre à l'influence de la Renaissance italienne. De même la gravure populaire sur bois *(Holzschnitt)* reste plus longtemps nationale que la gravure sur cuivre.

le bois incite, au contraire, au naturalisme pittoresque : il s'efforce de compenser par les prestiges d'une éclatante polychromie et le fini du détail la noblesse et la pureté de style qui lui manquent ; c'est la matière qui se prête le mieux aux tailles profondes et entre-croisées, aux effets d'ombre et de lumière, à toutes les virtuosités de la technique.

Il est facile de voir le danger de pareilles tendances. Habitués à la technique aisée de la sculpture sur bois, les artistes allemands du quinzième siècle vont s'efforcer, plus ou moins consciemment, de transporter leurs procédés tels quels dans la sculpture en pierre. Le style des huchiers et des graveurs sur bois *(Holzschnittstyl)* va être maladroitement transposé dans des domaines tout différents. Les mêmes défauts se retrouvent dans l'architecture de la Renaissance germanique, qui, au lieu d'employer rationnellement la pierre, l'oblige à se plier à des formes conçues pour le fer ou le bois et valables seulement pour ces matériaux. Les sculpteurs allemands de cette époque ne se rendent pas compte que le mépris des matériaux, qui ont tous leurs exigences et leurs convenances particulières, conduit fatalement à un style abâtardi.

Ainsi, l'influence prédominante de la technique du bois ne saurait être exagérée ; elle a déterminé presque tous les caractères de la sculpture allemande du quinzième siècle : elle a contribué, au

moins autant que la rupture de liaison avec l'architecture et la proscription du nu, à substituer à la statuaire monumentale des cathédrales gothiques une sculpture réaliste, pittoresque et décorative.

Voyons maintenant quelles sont, au point de vue du langage des formes, quelques-unes des conséquences qui résultent du choix des thèmes et du choix des matériaux ou, en d'autres termes, de l'iconographie et de la technique. Nous retrouverons partout comme trait dominant le goût du pathétique et du pittoresque.

Une des premières observations qui s'imposent c'est que les figures isolées sont exceptionnelles dans la sculpture allemande de cette époque : c'est en vain qu'on chercherait en Allemagne des statues équestres comparables au *Gattamelata* de Donatello ou au *Colleone* de Verrocchio. Les Allemands préfèrent les groupes de figures et spécialement la technique des bas-reliefs, sortes de tableaux sculptés, où leur goût du pittoresque peut se donner libre carrière.

Jamais les relations entre la peinture et la sculpture n'ont été plus étroites. La tradition de la polychromie qui tombe en désuétude à la fin du moyen âge se maintient encore très longtemps dans la sculpture sur bois et c'est pourquoi elle persistera davantage en Allemagne qu'en France et en Italie. Les sculptures des retables allemands sont généra-

lement peintes et dorées afin de s'harmoniser avec les tableaux peints sur les volets. Elles étaient exécutées dans l'atelier de *peintres-sculpteurs* comme Hans Multscher, Michael Pacher, Michael Wolgemut, qui s'occupaient à la fois de la sculpture et de « l'estoffaige » des statues. La plastique et la peinture étaient intimement associées.

La préoccupation excessive du pittoresque se traduit aussi par l'amour du détail qui a toujours été un des vices de l'art allemand. Les bas-reliefs s'encombrent de figures inutiles à l'action; l'attention s'éparpille sur les accessoires au lieu de se concentrer sur l'essentiel. Les grands sculpteurs de Nuremberg ignorent « l'art des sacrifices » et les « petits maîtres », qui leur succèdent, vont exagérer encore cette tendance à la virtuosité menue dans le « petit art » décoratif *(Kleinkunst)*.

Le caractère le plus général de cette sculpture pittoresque est un réalisme dramatique souvent outré. La sculpture allemande du quinzième siècle sacrifie sans scrupule la beauté à l'expression et ne recule pas au besoin devant la caricature. Pour émouvoir plus fortement les âmes pieuses, les artistes exagèrent à plaisir la bestialité des bourreaux à mines patibulaires qui s'acharnent contre le Christ torturé et pantelant. C'est ici que se marque l'influence du théâtre des Mystères [1] qui a exercé,

1. Cf. W. MEYER, *Mysterienbühne und bildende Kunst*. Göttingen, 1903. — TSCHEUSCHNER, *Die deutsche Passionsbühne*

comme l'a démontré M. Mâle, l'action la plus profonde sur la sensibilité populaire et l'imagerie religieuse. Nous savons qu'en 1498, à Francfort, la représentation du *Mystère de la Passion* dura quatre jours entiers et que les divertissements burlesques de Carnaval *(Fastnachtspiele)*, auxquels le cordonnier-poète Hans Sachs sut donner une forme littéraire, étaient particulièrement en honneur à Nuremberg[1]. Le peuple aimait à retrouver dans les sculptures et les tableaux les personnages qui l'avaient ému ou diverti sur la scène : il voulait les voir reproduits dans la vérité de leurs costumes et de leurs gestes; pour apitoyer les âmes sur les souffrances du Christ, la Passion ne pouvait être trop cruelle, les bourreaux juifs trop féroces. Le réalisme grimaçant et caricatural de l'art allemand n'est donc souvent que la traduction trop littérale de la grossièreté des Mystères.

A vrai dire, les Mystères n'ont pas seulement renouvelé l'iconographie religieuse : ils ont transformé l'art lui-même. Grâce aux Mystères, l'art du quinzième siècle s'est attaché à la réalité plus qu'au symbole. Il n'est pas exact que ce réalisme nouveau soit dû à l'influence du génie flamand : car il apparaît en même temps dans toute l'Europe. « La

und die deutsche Malerei des 15 und 16 Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. Répert. 1904. — Mâle, *l'Art religieux en France à la fin du moyen âge.* Paris, 1908.

1. J. Janssen, *l'Allemagne et la Réforme,* vol. Ier.

vérité est que le théâtre a mis, pour la première fois, la réalité sous les yeux des artistes... Ce qu'ils avaient entrevu jusque-là par l'imagination, ils le virent dans leurs yeux. Pour la première fois, ils eurent des modèles et ils essayèrent de les copier [1]. »

Par tous ces caractères, la sculpture gothique de la fin du moyen âge ressemble singulièrement à l'art « baroque » qui marque la fin de la Renaissance. C'est, de part et d'autre, le même amour des contrastes, des effets pittoresques, des oppositions d'ombres et de lumières. La sculpture allemande du quinzième siècle ne mérite donc à aucun degré le nom de classique : il lui manque le sens de la forme, de la composition, de la mesure, en un mot le *style,* qui n'aurait pu s'acquérir que par l'étude attentive du corps humain.

Mais s'il est vrai qu'Adam Krafft ou Tilmann Riemenschneider soient inférieurs à Ghiberti et à Donatello au point de vue du sentiment de la beauté plastique, ils rachètent leurs insuffisances par l'expression profonde de la vie intérieure. Combien de fois n'ont-ils pas vivifié et renouvelé, à force de sincérité émue, les thèmes traditionnels de la *Maternité divine* et de la *Passion!* A défaut d'autres mérites, la sculpture réaliste du quinzième siècle allemand est profondément sincère; elle exprime fidèlement l'âme de la bourgeoisie alle-

1. MÂLE, *op. cit.*, p. 69.



Planche III.

MISE AU TOMBEAU (1446).

Pierre. — Nuremberg, église Saint-Gilles (Chapelle Saint-Wolfgang).

mande à la veille du grand ébranlement de la Réforme, et c'est pourquoi un bois sculpté de Syrlin ou de Veit Stoss conserve sa valeur à côté d'un marbre de Donatello ou d'une terre cuite des della Robbia. Il se peut que l'écorce soit rude ; mais le fruit, sous sa bogue épineuse, est sain et savoureux.

Le particularisme artistique, qui se perpétue dans l'Allemagne contemporaine, ne s'est jamais plus vigoureusement affirmé qu'au quinzième siècle : à cette époque, l'impuissance du pouvoir central, la prospérité économique des villes libres, l'absence de communications rapides et fréquentes entre les différentes provinces du Saint-empire romain germanique suscitent une multitude d'Écoles autonomes, dont les influences enchevêtrées font de l'art germanique une mosaïque confuse et très bariolée. On peut, pour plus de clarté, distinguer deux groupes principaux : les *Écoles de l'Allemagne du nord (niederdeutsche Schulen)*, et celles de l'*Allemagne du sud (oberdeutsche Schulen)*. Le groupe de l'Allemagne du sud ou de la haute Allemagne est de beaucoup le plus important.

En effet dans le nord, où l'activité artistique se concentre surtout dans les ports hanséatiques et dans la petite ville aujourd'hui déchue de Calcar, près de Cologne, la sculpture sur bois est sous la dépendance absolue de l'art hollandais et flamand :

il est facile de démontrer qu'à partir du quinzième siècle toute l'Europe septentrionale, depuis les côtes de la mer du Nord jusqu'à la Baltique, n'est plus qu'une colonie artistique des Pays-Bas. En outre, la prédominance de la peinture, que l'admirable polyptyque de Gand, chef-d'œuvre des Van Eyck, avait mise en évidence, s'affirme simultanément à Hambourg, à Soest et à Cologne, au détriment de la sculpture.

Au contraire, dans l'Allemagne du sud, la sculpture, plus indépendante de l'art flamand, est manifestement en avance sur la peinture [1]. C'est elle qui lui fraye la voie et lui impose ses lois propres, comme il est aisé de s'en convaincre en comparant les figures peintes et sculptées dans les œuvres des primitifs souabes et franconiens.

Cette vaste région politiquement morcelée a donné naissance à trois Écoles principales : l'*École rhénane du sud (oberrheinische Schule)*, l'*École souabe*, à laquelle se rattachent les Écoles bavaroise et tyrolienne, et enfin l'*École franconienne*. Nous ne nous occuperons dans cette étude, forcément limitée, que de l'École franconienne [2] : non

1. A Florence comme à Nuremberg, la sculpture du quinzième siècle est plus précoce que la peinture et joue le rôle d'initiatrice.

2. Sur l'ensemble de la sculpture allemande, je me permets de renvoyer le lecteur aux chapitres que j'ai rédigés dans l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de M. A. Michel.

que les deux autres Écoles se soient montrées stériles en chefs-d'œuvre. La sculpture allemande du quinzième siècle n'a rien produit qui soit supérieur aux stalles de l'église d'Ulm, sculptées par le huchier Jörg Syrlin, au retable de Saint-Wolfgang par Michael Pacher, à certaines statuettes de Konrad Meyt que Dürer estimait le plus insigne sculpteur de son temps, ou encore à ce majestueux *Saint Antoine* qui trône au musée de Colmar, au centre du retable d'Isenheim, et qui est aussi grand dans le domaine de la sculpture que les volets de Mathias Grünewald dans le domaine de la peinture. Mais ce sont là des chefs-d'œuvre isolés. Si l'on considère tout à la fois le nombre et la valeur de ses artistes, la continuité de son évolution, le rayonnement de son influence, la primauté de l'École de sculpture franconienne apparaît indiscutable. Plus éloignée qu'Augsbourg de l'Italie, elle conserve plus longtemps son originalité locale, son caractère dramatique et viril. Veit Stoss, le sculpteur sur bois, Adam Krafft, le tailleur de pierre, Tilmann Riemenschneider, qui sculpta avec une égale maîtrise la pierre et le bois, Peter Vischer, le fondeur de bronze, sont, à tout prendre, les plus grands noms de la sculpture allemande du quinzième et du seizième siècle. De plus l'influence de l'École franconienne s'est répandue non seulement en Saxe et en Thuringe mais jusqu'en pays slave et magyar, en Pologne et en Hongrie : elle mérite donc à

tous égards une place privilégiée dans l'histoire de l'art allemand.

Cette École de Franconie a eu deux centres d'importance très inégale : Nuremberg qui devient, à partir du quatorzième siècle, la ville la plus riche et la plus active de l'Allemagne du sud ; et Wurzbourg sur le Main, résidence épiscopale de la Basse Franconie, qui hérite au quinzième siècle, grâce à Tilmann Riemenschneider, de la suprématie artistique de sa voisine Bamberg.

CHAPITRE II

LES ORIGINES DE L'ÉCOLE DE SCULPTURE FRANCONIENNE

Essor de Nuremberg à partir du quatorzième siècle. — La décoration des portails d'églises : Saint-Laurent, Saint-Sebald, Notre-Dame. — *La Belle Fontaine* (1385-1396); les statues d'apôtres en terre cuite; le Retable en bois sculpté de saint Déocar (1406). — Les influences bourguignonnes au quinzième siècle : statue de saint Christophe à Saint-Sebald (1442); *Mise au tombeau* de l'église Saint-Gilles (1446). — L'atelier de Michael Wolgemut.

LA ville de Nuremberg, qui a joué dans l'histoire de la Renaissance allemande un rôle comparable à celui de Florence en Italie et qui semble, aujourd'hui encore, avec ses murailles crénelées et ses tours, sa Burg et ses églises, évoquer tout le passé artistique de l'Allemagne, est cependant d'origine relativement récente. En dépit des doctes assertions de clercs ou d'humanistes experts en fantaisies généalogiques, Nuremberg n'est pas, comme Cologne

(Colonia Agrippinensis) et Augsbourg *(Augusta Vindelicorum)*, une des antiques colonies romaines de la Germanie : la ville ne remonte même pas aux premiers siècles du moyen âge; en tout cas, son nom n'est mentionné pour la première fois qu'en 1050, dans une charte de l'empereur Henri III.

Rien ne semblait prédestiner Nuremberg à un glorieux avenir. Sa situation était loin d'être aussi favorable que celle de Cologne, capitale incontestée de la civilisation allemande au moyen âge, qui joignait au privilège d'être sur les bords d'un grand fleuve l'avantage d'être placée au confluent des routes de France, des Flandres et d'Allemagne. La cité franconienne était tapie peureusement au pied d'un rocher abrupt, sur les rives d'un humble affluent du Main, la Pegnitz, dans une contrée plate, sablonneuse et sans charme. Il a fallu l'effort acharné d'une bourgeoisie laborieuse, consciente de sa force et fière de ses libertés, pour que cette ville, déshéritée par la nature, s'imposât à la fin du moyen âge comme la métropole commerciale et artistique de l'Allemagne du sud.

Nuremberg ne prend son essor qu'au commencement du quinzième siècle, sous le règne de l'empereur Louis le Bavarois. La révolution communale, qui éclata en 1348, s'était terminée, non par la victoire des corps de métiers *(Zünfte)*, comme dans la plupart des villes de l'empire, mais par le triomphe des familles patriciennes *(Geschlechter)*,

qui promulguèrent une constitution destinée à rester en vigueur pendant des siècles.

Le règne de l'empereur Charles IV de Luxembourg (1347-1378) marque une étape décisive dans l'histoire du développement de Nuremberg : bien que toutes ses préférences fussent pour sa résidence, Prague, dont il fait une des plus admirables capitales de l'Europe, et que, selon le mot de l'empereur Maximilien, il ait traité « la Bohême en père et le Saint-empire romain germanique en beau-père[1] », il octroie à Nuremberg, qu'il semble avoir eu en particulière dilection, d'importants privilèges commerciaux. Il fait construire sur l'emplacement de la Synagogue la ravissante église Notre-Dame (1355-1361). C'est sur le balcon de la façade qui dominait la place du Marché que les joyaux de la couronne étaient exposés, conformément à la Bulle d'or, lors de la proclamation de l'élection impériale.

Cependant les vraies capitales artistiques de l'Allemagne étaient encore à cette époque Prague, résidence impériale, et Cologne, métropole ecclésiastique des pays rhénans : c'est surtout aux dépens de Prague que Nuremberg va se développer au quinzième siècle. La capitale de la Bohême est ruinée par la guerre désastreuse des Hussites (1419-1436) : Nuremberg prend immédiatement sa

1. *Böhmens Vater, des Heiligen Römischen Reichs Erzstiefvater.*

place et se crée une vaste clientèle dans toutes les Marches orientales de l'Empire, en Saxe, en Silésie, en Bohême, voire même en Pologne et en Hongrie [1]. En même temps sa situation sur la route de Venise à Anvers lui procure d'autres avantages non moins importants : la capitale franconienne devient, concurremment avec sa rivale souabe, Augsbourg, le principal entrepôt du commerce de l'Orient entre les Alpes et la mer du Nord, un des centres du commerce international. Sa bourgeoisie, qui trafique activement avec l'Italie et les Pays-Bas, s'affine au fur et à mesure qu'elle s'enrichit. Tous les témoignages de la fin du quinzième siècle s'accordent à vanter la prospérité inouïe de cette ville libre « le plus précieux joyau de l'empire », la « capitale de l'art allemand » ou, pour parler comme Luther, « l'œil et l'oreille de l'Allemagne ». L'astronome Regiomontan déclare que Nuremberg, à cause des perpétuels voyages de ses marchands, peut être considéré comme le centre de l'Europe. L'Italien Æneas Sylvius Piccolomini, le futur pape Pie II, écrit en 1468 que les rois d'Écosse souhaiteraient être aussi bien logés que les petits bourgeois de Nuremberg *(mediocres Norimbergæ cives)*.

Au quatorzième siècle la sculpture ne s'est pas

1. Plusieurs familles dont le nom même indique l'origine bohémienne, les Beham ou Behaim, ont joué un grand rôle à Nuremberg. La famille d'Albert Dürer était d'origine hongroise.



Planche IV.

VEIT STOSS. — RETABLE DE LA VIERGE (1477-1489).

Bois. — Cracovie, église Notre-Dame.

encore émancipée de l'architecture et se voue encore à la décoration extérieure des églises; il n'est donc pas surprenant que les plus anciens monuments de la sculpture nurembergeoise soient les portails des trois vieilles églises de Saint-Laurent, de Saint-Sebald et de Notre-Dame. Saint-Sebald, qui darde ses clochers au pied de la Burg, est la plus vieille paroisse de Nuremberg : néanmoins ce n'est pas là qu'il faut chercher les premières œuvres des imagiers franconiens. L'activité artistique se concentre plutôt à l'atelier de Saint-Laurent, dans la ville neuve qui s'étend dès cette époque de l'autre côté de la Pegnitz.

Le grand portail de l'église Saint-Laurent[1] est un des ensembles iconographiques les plus importants de la sculpture allemande. Une statue de la Vierge s'adosse au trumeau sous un baldaquin. Dans les deux petits tympans qui surmontent la double porte, des bas-reliefs racontent dans un langage pittoresque et ingénu *la Nativité, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents* et *la Fuite en Égypte*. Au-dessus, dans un vaste champ triangulaire, divisé en plusieurs registres, l'artiste a figuré les scènes traditionnelles de la *Passion* et du *Jugement dernier;* les morts soulèvent, à l'appel des buccins, la pierre de leurs tombeaux pour être jugés

1. L'*Histoire de la sculpture allemande* de Bode reproduit ce portail (p. 90), en le désignant par erreur comme celui de Saint-Sebald.

par le Christ qui trône, inexorable, entre les intercesseurs agenouillés.

La composition de ce vaste cycle n'a rien d'original. Les portails des grandes cathédrales françaises présentent la même ordonnance, et les mêmes motifs se retrouvent au tympan du portail principal de l'église Notre-Dame de Trèves *(Liebfrauenkirche)* qui date du treizième siècle. Les sculptures, assez fines dans les deux petits tympans, deviennent d'une exécution très grossière dans les registres supérieurs, les proportions sont mal observées, les mouvements mal rendus. L'ensemble est plus décoratif que monumental.

L'église Saint-Sebald, qui est de style roman dans ses parties les plus anciennes, a été considérablement agrandie et remaniée à la fin du quatorzième siècle (1366-1379) et sa décoration sculpturale est très dispersée. Le *Portail de la Mariée (Brautpforte)* est orné de statues des *Vierges sages* et des *Vierges folles,* dont le désespoir gauchement exprimé tourne à la grimace. Les tympans latéraux de la façade occidentale méritent d'être étudiés avec plus d'attention ; celui du côté nord représente *la Mort, l'Ensevelissement* et *le Couronnement de la Vierge :* l'expression vivante des têtes, la souplesse des draperies font déjà penser à Adam Krafft. Sur le tympan sud est figuré un *Jugement dernier* dramatique et émouvant.

A l'église Notre-Dame *(Frauenkirche),* dont le

chœur, commencé en 1355, fut achevé en 1361, de nombreuses statues isolées éternisent la libéralité des familles patriciennes qui rivalisèrent de largesses pour décorer cette « chapelle impériale ». Le porche *(Vorhalle)*, surmonté d'une chapelle à cinq pans, qui a été construit cinquante ans après, au commencement du quinzième siècle, abrite un vaste cycle de sculptures consacrées à la *Glorification de la Vierge*. D'indiscrètes restaurations, exécutées au dix-neuvième siècle, les ont malencontreusement adultérées.

On serait tenté de croire *a priori* que ces trois cycles de sculpture religieuse, qui marquent les débuts de la plastique nurembergeoise, présentent de nombreuses affinités avec les sculptures de la cathédrale toute voisine de Bamberg, qui comptent parmi les plus parfaits chefs-d'œuvre de la statuaire du treizième siècle. Mais cette influence n'apparaît nulle part avec évidence. D'après M. Weese [1], il n'y a jamais eu à Bamberg, à proprement parler, une École de sculpture; les admirables statues du Dôme seraient l'œuvre de maîtres isolés, venus du dehors et repartis sans avoir créé de tradition artistique en Franconie. Les imagiers de Saint-Laurent et de Saint-Sebald ont été chercher leurs modèles beaucoup plus loin, dans l'Allemagne rhénane : ils se sont inspirés des sculptures du

1. Weese, *Die Bamberger Domskulpturen*. Strasbourg, Heitz, 1897.

porche *(Paradies)* de Fribourg-en-Brisgau qui datent du commencement du quatorzième siècle et des portails de la cathédrale de Strasbourg[1].

Mais Fribourg et Strasbourg ne sont que les deux principales étapes par où la culture française pénétrait de proche en proche dans l'Allemagne du sud.

Ce sont donc en dernière analyse des influences françaises qui s'avèrent dans la sculpture primitive de Nuremberg. La France était encore au quatorzième siècle le véritable foyer de l'art et de la civilisation européenne et c'est vers elle que se tournaient tous les peuples de l'Europe centrale et orientale. L'empereur Charles IV de Bohême, le bienfaiteur de Nuremberg, avait reçu une éducation toute française : il avait passé une partie de sa jeunesse en France et en Bourgogne et c'est sur le modèle de l'Université de Paris qu'il fonda en 1348 la première Université allemande à Prague. Il est certain qu'il fit œuvre de missionnaire de l'art français à Nuremberg comme à Prague.

Cette influence française, dont les *Münster* en grès rose de Strasbourg et de Fribourg marquent les jalons, a pu s'exercer, soit directement par l'entremise des maîtres d'œuvre nomades qui,

1. K. Moriz-Eichborn, *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters*. Strasbourg, Heitz, 1899. — Meyer-Altona, *Die Skulpturen des Strassburger Münsters*. Strasbourg, 1894.

comme Villard de Honnecourt, parcouraient l'Europe en tous sens, soit indirectement, grâce à la diffusion des petits reliefs en ivoire qui circulaient de main en main et qui, plus d'une fois, ont servi de modèles aux sculpteurs des cathédrales. L'influence de nos triptyques d'ivoire se retrouve pareillement dans les grands retables en bois, sculptés en Flandre et en Allemagne, qui n'en sont bien souvent que des contrefaçons. Les ivoires français du treizième et du quatorzième siècle ont sans doute contribué aussi efficacement à l'expansion de la sculpture gothique que les plaquettes italiennes en bronze à la diffusion de la Renaissance.

Les preuves de cette influence abondent : au portail de Saint-Laurent, les petites scènes de genre qui sont consacrées à *l'Enfance du Christ* rappellent nettement l'art des ivoiriers français. A l'intérieur de la même église, une Vierge debout dans le groupe de *l'Adoration des Mages* évoque par son attitude hanchée les Madones françaises du quatorzième siècle.

A la fin du quatorzième siècle, la sculpture commence à se détacher des portails d'églises et à se laïciser. L'œuvre la plus populaire de cette sculpture à demi profane est *la Belle Fontaine (Der schöne Brunnen)* qui effile sa pyramide de pierre au milieu de la Place du Marché en face de l'église Notre-Dame (pl. I). Elle a été élevée entre 1385 et 1396 : elle est donc exactement contemporaine du célèbre

Puits des Prophètes ou *de Moïse* dont le duc Philippe le Hardi ordonna la construction en l'an 1395 dans le grand cloître de sa Chartreuse de Champmol près Dijon [1].

Malheureusement *la Belle Fontaine* de Nuremberg a encore plus souffert du temps que le chef-d'œuvre de Claus Sluter. Nous n'en conservons plus que des débris épars et mutilés. Elle avait déjà subi des restaurations au quinzième et au seizième siècle : elle a été presque entièrement reconstruite en pierre dure, en 1821 et en 1902 : en sorte que le monument actuel n'a que la valeur d'une copie. La plupart des fragments originaux, qui n'ont pu être employés dans la restauration, sont aujourd'hui partagés entre le Musée Germanique de Nuremberg et le Musée de l'empereur Frédéric à Berlin.

D'une grande vasque octogone surgit une pyramide de pierre, aussi délicatement ajourée qu'une flèche de cathédrale, qui se divise en trois étages flanqués de contreforts et d'arcs-boutants. Les formes légères, aériennes, montent dans la lumière avec une sorte d'allégresse. L'étage inférieur est décoré de seize figures disposées deux par deux sur des consoles de chaque côté des huit piliers; elles représentent les sept Électeurs et les trois plus illustres héros païens, juifs et chrétiens [2].

1. Cf. Kleinclausz, *Claus Sluter* (Collection des Maîtres de l'Art).

2. Les trois héros païens sont Hector, Alexandre, César; les

Au-dessus se dressent sous de riches baldaquins huit petites statues de prophètes, un peu écrasées par la somptuosité de l'architecture. Toutes ces figures étaient autrefois rehaussées de peintures et de dorures.

Cette décoration plastique n'est pas homogène et ne saurait être attribuée à la même main. M. Pückler-Limpurg distingue ici avec raison deux personnalités différentes qu'il baptise *le Maître des Prophètes (Meister der Propheten)* et *le Maître des Héros (Meister der Helden)*. L'artiste qui a sculpté *les Prophètes* est encore archaïque; le maître des statues d'*Électeurs* et de *Héros* représente un art plus avancé.

Des huit statues de *Prophètes* : Moïse, Isaïe, Jérémie, Ezéchiel, Daniel, Osée, Joël et Amos qui décoraient jadis l'étage du milieu, il ne reste plus aujourd'hui que trois têtes bien conservées au Musée de Berlin, une tête mutilée et des torses au Musée Germanique. Autant que nous pouvons nous en rendre compte d'après ces fragments, cet art ne dépasse guère le niveau de la statuaire des portails de Saint-Laurent et de Saint-Sebald; les têtes peu individuelles s'adornent uniformément de barbes tirebouchonnées en spirale.

Le maître anonyme qui a sculpté les statues des *Électeurs* et des *Héros* se montre très supérieur à

trois héros juifs, Josué, David, Judas Macchabée; les trois héros chrétiens, le roi Arthur, Charlèmagne, Godefroi de Bouillon.

son devancier. Mais son œuvre a été encore plus maltraitée : sur un total de seize statues qui formaient un magnifique ensemble, nous n'avons guère conservé que trois demi-figures, deux torses, trois têtes et quinze consoles. Ces débris, maladroitement restaurés, ne sont pas toujours très évocateurs. Néanmoins les statues mutilées des *Électeurs* de Trèves et de Cologne, la tête du roi Arthur, la demi-figure de Godefroi de Bouillon nous frappent encore par leur expression individuelle. Ce caractère iconique est particulièrement accentué chez l'électeur de Trèves qui tient à la fois de l'évêque par sa mitre et du chevalier par son armure : il a les yeux profondément enchâssés dans les orbites, les joues creuses, la mine maussade : c'est un véritable portrait. Les têtes des héros juifs et chrétiens sont traitées très largement, sans minutie excessive dans le détail.

Par bonheur le musée de Berlin possède du *Maître des Héros* une statue presque intacte qui provient de la façade d'une vieille maison de Nuremberg (pl. 2). Trompé par l'accent individuel de cette effigie, M. Bode prétend y reconnaître une statue de l'empereur Charles IV, bienfaiteur de Nuremberg : c'est plus vraisemblablement une statue de *Saint Georges transperçant le dragon*. Il était d'usage au moyen âge de placer à l'angle des maisons, pour en écarter tout maléfice, une statue de la Madone, d'un Ange gardien ou d'un Saint



Phot. Stœdtner. Planche V.

VEIT STOSS. — LA SALUTATION ANGÉLIQUE (1517).

Bois. — Nuremberg, église Saint-Laurent.

Patron : le *Saint Georges* du Musée de Berlin remplissait sans doute le même office protecteur que les gracieuses *Madones* de Veit Stoss et d'Adam Krafft.

Le saint, dont la taille mince est étroitement prise dans un corselet d'acier, se tient debout, les jambes écartées, dans une attitude légèrement hanchée. Sa dextre tenait une lance ; sa main gauche soulève une petite targe rectangulaire. La tête, tournée vers la droite, est coiffée d'une barrette avec un cercle de métal où sont fichés trois clous : les cheveux crêpelés se massent en grosses touffes sur les tempes ; une moustache tombante et une barbe à deux pointes allongent encore son maigre visage ; dans ses yeux profondément enchâssés se lit un sentiment de réserve inquiète et d'attente anxieuse.

C'est la seule statue du maître de *la Belle Fontaine* qui ne soit pas mutilée et qui nous permette de le juger en connaissance de cause. Les proportions sont assurément très défectueuses : la taille est remontée trop haut, le ventre trop allongé ; mais le corps est svelte et souple ; les bras se meuvent avec aisance ; les mains engoncées dans des gantelets de fer sont bien modelées [1].

1. Le petit *Saint Georges à cheval* du Hradschin de Prague (1373), qui est l'œuvre la plus remarquable de la sculpture du quatorzième siècle en Bohême, ne présente que peu d'analogies avec le *Saint Georges* du maître de Nuremberg : c'est un bronze héraldique ciselé comme une orfèvrerie.

Aux statues en pierre de *la Belle Fontaine* il faut comparer plusieurs séries de statues d'*Apôtres* en terre cuite *(Tonapostel)*, éparses dans les églises de Nuremberg et des environs : ce sont des monuments d'une importance capitale pour l'étude de la sculpture nurembergeoise à la fin du quatorzième siècle. Quelle était la destination de ces statues ? On a proposé d'y voir des modèles pour les sculpteurs en pierre. Mais se serait-on ingénié à peindre de simples modèles avec autant de soin? D'ailleurs, nous ne connaissons aucune sculpture en pierre qui réponde à ces prétendus modèles en terre cuite. Il est donc probable que nous avons affaire à des œuvres indépendantes, exécutées pour elles-mêmes.

La série la plus ancienne de ces statues en terre cuite [1] polychromée est le *Groupe des Apôtres* de l'église de Kalchreut, au nord de Nuremberg : c'est la seule qui soit intacte. Les douze Apôtres sont assis dans une attitude un peu raide ; seul, l'apôtre Jean a les jambes croisées ; leur vêtement est uniforme ; les têtes sont trop grosses en proportion des corps qui sont écourtés et tassés ; les mèches de cheveux sont indiquées par des lignes gravées ; les mains, maladroitement modelées à part, ont été

1. Le célèbre groupe de *la Crucifixion*, qui surmonte le jubé de l'église du château de Wechselburg en Saxe n'est pas en terre cuite, comme le disent Bode et Pückler-Limpurg, mais en bois peint.

ajustées après coup. Ces figures présentent des analogies évidentes avec les *Apôtres* en pierre, assis dans les voussures du portail de Saint-Laurent.

La série des *Apôtres* de Nuremberg est moins complète que celle de Kalchreut; nous n'en avons conservé que dix : six sont au Musée Germanique, les quatre autres à l'église Saint-Jacques. Ils dérivent des *Apôtres* de Kalchreut, comme le prouvent certains détails de facture : les cheveux gravés, la mèche retombant au milieu du front. La plus remarquable de ces statues est le *Saint Barthélemy* du Musée Germanique. Drapé dans un manteau aux plis abondants, il trône avec une dignité grave, tenant dans la main droite, comme un sceptre royal, le couteau de son supplice. Il y a déjà plus d'aisance dans le geste; mais les proportions restent très défectueuses [1].

Il est regrettable que cette technique de la terre cuite, qui a produit tant de chefs-d'œuvre en Italie, ne se soit pas implantée davantage en Allemagne : elle aurait contre-balancé heureusement les tendances de la sculpture sur bois. Cette matière molle et malléable se prête admirablement bien à être modelée en formes amples et souples. Son

1. On peut rapprocher de ces figures d'*Apôtres* en terre cuite deux *Rois Mages en adoration* du Musée de Berlin et une *Femme agenouillée* du Musée Germanique qu'on suppose représenter une *Sainte Madeleine*.

caractère spécifique s'accuse nettement dans ces figures d'*Apôtres* où tous les plans sont émoussés et où les lourdes masses des draperies, au lieu de se casser en plis raides, s'étalent en plis arrondis.

La sculpture sur bois qui était destinée à jouer un si grand rôle dans la plastique allemande n'apparaît, semble-t-il, à Nuremberg qu'assez tardivement, au commencement du quinzième siècle. Ses débuts peuvent être étudiés dans le célèbre *Retable de saint Déocar* ou *des douze Apôtres (Zwölf-Boten Altar),* qui fut probablement consacré en 1406 dans l'église Saint-Laurent[1]. Il est divisé en deux registres que surmontent trois gables richement fleuronnés. En haut, trône, au milieu de six apôtres, le Christ dont le nimbe crucifère se termine en fleurs de lis. Dans le registre inférieur, saint Déocar, tenant en mains le livre et la crosse, est assis entre les six autres apôtres. Cette composition, rigoureusement symétrique, est d'une extrême gaucherie. Les apôtres sont très faiblement individualisés : ils ont tous les mêmes proportions trapues, les mêmes cheveux bouclés, les mêmes barbes frisées. Néanmoins ce retable archaïque mérite d'être considéré comme une tête de série très importante dans l'histoire de la sculpture sur bois. Il est possible que le maître anonyme de l'Autel de saint Déocar soit, comme le suggère

1. Saint Déocar était, après le patron de l'église, le saint le plus vénéré de l'église Saint-Laurent.

M. Thode, le peintre du célèbre autel Imhoff de l'église Saint-Laurent.

Les œuvres que nous avons étudiées jusqu'à présent sont si uniformes malgré la diversité des techniques de la pierre, de la terre cuite et du bois que l'École de Nuremberg, si tant est qu'on puisse parler déjà d'une École, nous semble à la fin du quatorzième siècle singulièrement dénuée de vitalité. Mais dans la première moitié du quinzième siècle, des tendances nouvelles s'affirment. Ce rajeunissement est dû en grande partie à l'influence de la sculpture bourguignonne qui rayonne à partir de cette époque sur toute l'Europe centrale.

Au moment de la Guerre de Cent Ans, la Bourgogne, épargnée par ce grand désastre national, était devenue le plus intense foyer de l'art français. Le style bourguignon, qui se substitue au style de l'Ile-de-France, pénètre à Nuremberg par l'intermédiaire de l'École du Haut-Rhin. M. D. Burckhardt a démontré récemment que l'art de Conrad Witz, qui est avec Martin Schongauer le plus intéressant des Primitifs rhénans, avait des origines franco-bourguignonnes [1]. Ce qui est vrai de la peinture l'est, à plus forte raison, de la sculpture. *La chartreuse de Champmol,* mausolée des ducs de Bourgogne, devient pour les imagiers un lieu de pèlerinage artistique et une source d'inspiration.

1. Cf. C. de Mandach, *Konrad Witz et son retable de Genève, Gazette des Beaux-Arts*, 1907.

L'influence de Claus Sluter, « le plus grand sculpteur de l'Europe occidentale avant la Renaissance [1] », se manifeste par l'exubérance des draperies, dont les plis se gonflent et s'enchevêtrent, par un sens tout nouveau du caractère monumental de la forme humaine, enfin par un souci de réalisme dramatique qui se substitue aux vieilles routines décoratives.

Cependant il serait exagéré de voir dans ce renouveau un prélude de la Renaissance. Ce qui caractérise l'artiste de la Renaissance, c'est, avant tout, la connaissance des formes nues du rythme délicat des membres dont les mouvements s'équilibrent et se répondent *(contrapposto)*; il commence toujours par dessiner ou modeler le corps nu et ne le drape qu'après coup. Le sculpteur gothique, au contraire, ne connaît que l'homme vêtu : les draperies, dont il enveloppe ses figures, dissimulent les formes du corps et ne laissent plus apparaître les membres que comme des fragments sans lien : en d'autres termes il n'a pas encore le sens de la continuité harmonieuse des formes qui « se cherchent et se rejoignent ». Il faudra, pour lui dessiller les yeux, la révélation de l'art italien et l'étude directe du modelé vivant.

L'église Saint-Sebald possède une série de sculptures appartenant à la première moitié du quin-

1. Kleinclausz, *Claus Sluter, op. cit.*, p. 162.

zième siècle qui permettent de suivre aisément les effets de l'influence bourguignonne. L'une des plus anciennes est l'*Annonciation* de la famille Volckamer. Le *Christ de douleur* de la famille Rieter, qui date de 1437, n'est plus qu'une ruine. Mais la *Madone à la couronne de rayons (Madonna im Strahlenkranz),* que Bode considère comme le document la plus caractéristique du naturalisme envahissant, est admirablement conservée avec sa polychromie originale : debout, toute souriante, dans une sorte de mandorle, elle tient l'Enfant nu dans ses bras ; la gaucherie de ce petit corps d'enfant robuste et remuant, qui échappe presque aux bras de sa mère, est très bien rendue, et les anges aux cheveux bouclés qui couronnent ou soutiennent la Vierge sont d'une fraîcheur et d'une vérité d'observation charmantes. Le même souci de réalisme s'affirme dans la colossale statue de saint Christophe, donnée en 1442 à la paroisse de Saint-Sebald par la famille Schlüsselfelder. Les représentations de saint Christophe sont très nombreuses dans l'art du quinzième siècle ; le robuste passeur appartient à la catégorie des saints « antipesteux » comme saint Sébastien, saint Antoine et saint Roch : on l'invoquait au moment des grandes pestes. Il avait de plus la réputation de protéger contre la male mort, la mort subite et sans confession, si redoutée à cette époque. Quiconque s'était signé le matin devant une image de saint Christophe était sûr de

ne pas mourir dans la journée : c'est pourquoi une statue gigantesque du saint était généralement adossée, pour rassurer les fidèles, à l'un des premiers piliers des nefs d'églises[1]. Le bon géant barbu, un tronc d'arbre au poing, le manteau retroussé, a chargé Jésus sur ses épaules pour lui faire passer le fleuve à gué; mais sous le poids mystérieux de l'Enfant, voici que sa robuste échine plie; les veines de ses jambes se gonflent : l'Atlas christophore se raidit et ahanne.

Cette statue de *saint Christophe* est généralement attribuée par les historiens de l'art à l'auteur présumé de la célèbre *Mise au tombeau* de l'église Saint-Gilles, le tailleur de pierre Hans Decker. Cette hypothèse ne s'appuie sur aucun argument sérieux. Tout ce que les documents d'archives nous apprennent c'est qu'Hans Decker était fixé à Nuremberg en 1448; n'est-ce pas conclure un peu vite que de lui attribuer, sur des présomptions aussi fragiles, le *Saint Christophe* de 1442 et la *Mise au tombeau* de 1446?

Cette dernière œuvre (pl. 3) appartient à la série des *Sépulcres*, si nombreux dans l'art français du quinzième et du seizième siècle; elle est antérieure

1. La plupart de ces gigantesques statues de saint Christophe, qu'on trouvait jadis dans presque toutes les églises, ont été détruites au dix-huitième siècle. Le clergé du « siècle des lumières » avait honte du bon géant et du culte superstitieux qu'on lui rendait.

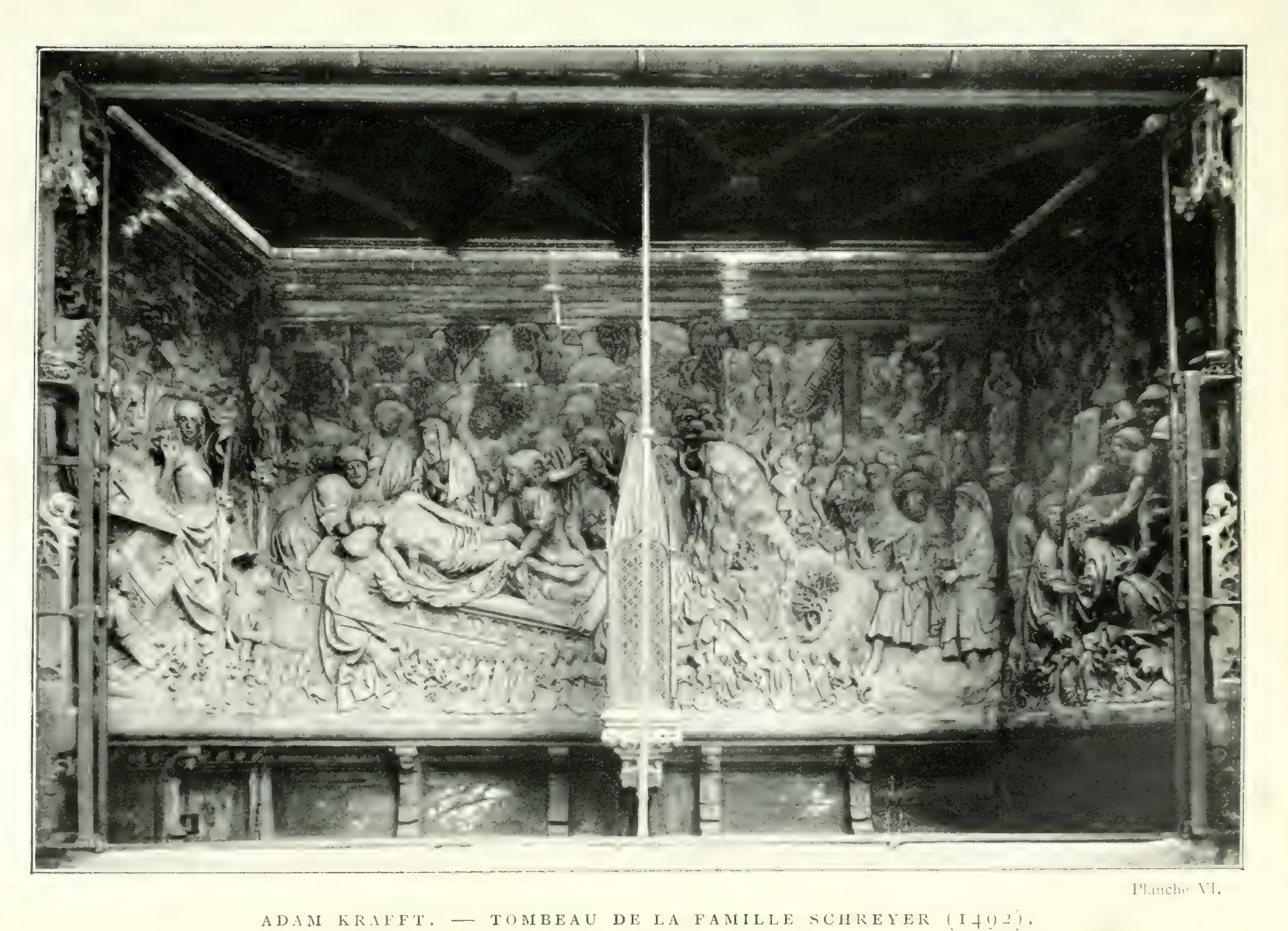


Planche VI.

ADAM KRAFFT. — TOMBEAU DE LA FAMILLE SCHREYER (1492).

Pierre. — Nuremberg, église Saint-Sebald.

de quelques années au *Saint Sépulcre* bourguignon de l'hôpital de Tonnerre qui est de 1453 [1] et que M. Mâle donne à tort dans son beau livre sur *l'Art religieux de la fin du moyen âge* comme « le plus ancien Saint Sépulcre à personnages qui se soit conservé [2] ». C'est de part et d'autre la même ordonnance traditionnelle, inspirée de la mise en scène des Mystères.

L'artiste a sans doute reproduit scrupuleusement un tableau vivant qu'il avait vu représenter dans une des églises de Nuremberg. Comme dans presque tous les Saints Sépulcres, sept personnages sont groupés autour du Christ mort. La tradition voulait que deux vieillards fussent placés aux deux extrémités du sarcophage pour soutenir le cadavre : ces deux vieillards, Joseph d'Arimathie et Nicodème, généralement vêtus en riches bourgeois du quinzième siècle, sont représentés l'un glabre et l'autre barbu. La Vierge défaillante, assistée par saint Jean, est placée soit au milieu du groupe, soit près de la tête du Christ. Les trois autres personnages, Madeleine et les deux Maries, sont généralement au second plan ; toutefois, dans l'admirable

1. M. Venturi croit pouvoir expliquer également par une influence bourguignonne les *Sépulcres* de l'Italie du nord, par exemple la *Pietà* de Nicolas dell'Arca à Bologne, la *Deposizione* de Sant' Anastasia de Vérone (*Storia dell' Arte italiana,* VI, fig. 501).

2. Mâle, *op. cit.*, p. 131.

Sépulcre de Solesmes, la Madeleine est assise en avant du tombeau.

M. Mâle veut que cette disposition, rare en France, soit « une tradition constante chez les artistes flamands et allemands[1] ». Cette assertion ne se vérifie pas pour la sculpture de l'École de Nuremberg : car ni dans le *Saint Sépulcre* de 1446, ni dans la *Mise au tombeau* d'Adam Krafft à l'église Saint-Sebald, nous ne voyons la Madeleine assise en avant du sarcophage.

Le sarcophage béant est placé dans une sorte d'enfeu, dans le demi-jour d'une chapelle obscure. A l'une de ses extrémités, Joseph d'Arimathie soutient sur son épaule la tête du Christ mort qui retombe en arrière; aidé par Nicodème qui a pris le cadavre sous les genoux, il s'apprête à le déposer dans le tombeau. Autour du cadavre rigide dont le bras droit pend inerte, la Vierge, les saintes Femmes, saint Jean communient dans la même douleur; d'un geste fervent, l'apôtre préféré baise la main glacée du Sauveur.

Cette œuvre émouvante est encore d'une raideur toute archaïque. Les personnages du drame sont maladroitement distribués; il y a des trous dans la composition : ainsi tout le côté droit du sarcophage est vide, tandis qu'à côté cinq figures sont confusément entassées. Le cadavre du Christ, où

1. Mâle, p. 135.

le parallélisme des côtes est trop accusé, trahit une étude insuffisante de l'anatomie. Les types féminins sont uniformes et schématiques. Néanmoins c'est un monument qui fait époque dans l'histoire de la sculpture nurembergeoise et dont le réalisme sincère n'a pas été sans influence sur les *Passions* d'Adam Krafft.

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, l'École de Nuremberg produit une multitude de retables en bois sculpté qui séduisent au premier abord par la richesse pittoresque de leur polychromie, mais ne peuvent guère prétendre qu'à une valeur décorative. La peinture et la sculpture se mêlent et se contaminent mutuellement. Il semble que les imagiers soient subordonnés aux peintres : c'est toujours à des peintres que les donateurs s'adressent pour la commande des grands retables ; les sculpteurs ne sont le plus souvent que des aides subalternes. Mais le style de la sculpture sur bois influe à son tour sur la peinture qui lui emprunte ses formes anguleuses, ses draperies raides et compliquées.

Le plus achalandé de ces ateliers nurembergeois, où collaboraient peintres et sculpteurs, était, à la fin du quinzième siècle, celui de Michael Wolgemut (1434-1519). M. H. Thode[1] a réduit à sa juste valeur cet artisan surfait, dont on faisait jadis,

1. H. Thode, *Die Malerschule von Nürnberg*. Francfort, 1891.

parce qu'il avait été le maître de Dürer, le principal représentant de l'art allemand du quinzième siècle. Wolgemut n'est qu'un habile entrepreneur de retables, pour qui l'art est avant tout un lucratif négoce : insoucieux de se renouveler, de faire œuvre personnelle et sincère, il puise sans vergogne dans le même répertoire de poncifs formes et sujets. Une extrême uniformité de conception dans les parties peintes et sculptées de ses retables, alliée à de grandes inégalités dans l'exécution, laisse supposer qu'il ne fournissait la plupart du temps que des esquisses dont ses apprentis se partageaient l'exécution. Les œuvres de sa main se font de plus en plus rares à mesure qu'il avance en âge. Si le grand *Retable de la Vierge* à Zwickau (1479) et le retable d'Hersbruck au Musée Germanique peuvent lui être attribués en majeure partie, il semble qu'il n'ait exécuté dans le retable très postérieur de Schwabach (1507) que les peintures de la prédelle; les sculptures sur bois sont probablement de la main de Veit Stoss. Les procédés de l'atelier Wolgemut, où la production originale est sacrifiée à la fabrication collective, ne tendaient à rien moins qu'à ravaler l'art de la sculpture sur bois au niveau d'une industrie banale.

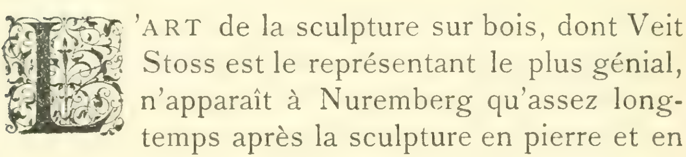
Ainsi la renaissance que faisait présager au commencement du quinzième siècle l'influence de la sculpture bourguignonne sombre dans un mercantilisme routinier. Le *Saint Christophe* de 1442

et la *Mise au tombeau* de 1446, qui semblaient l'amorce d'un art nouveau, restent des œuvres isolées. Aucune grande personnalité d'artiste n'a surgi dans l'École de sculpture de Nuremberg lorsque enfin apparaît Veit Stoss qui, le premier, s'émancipe des entraves corporatives et porte, par la vertu d'une personnalité vigoureuse, la sculpture sur bois du quinzième siècle à son apogée.

CHAPITRE III

VEIT STOSS (1440-1533)

La sculpture sur bois. — Séjour de Veit Stoss en Pologne (1477-1496) : le *Maître-autel de l'église Notre-Dame de Cracovie.* — Son retour à Nuremberg et ses démêlés avec le Conseil. — *Le Rosaire, la Salutation angélique* (1517), le *Retable* de Bamberg (1523), *les Crucifix.* — Caractère de l'art de Veit Stoss.



L'ART de la sculpture sur bois, dont Veit Stoss est le représentant le plus génial, n'apparaît à Nuremberg qu'assez longtemps après la sculpture en pierre et en terre cuite. Son évolution au cours du quinzième siècle, depuis l'autel archaïque de saint Déocar (1406) jusqu'aux retables exécutés dans l'officine de Michael Wolgemut, est en somme assez lente. Cependant la prédilection des artistes allemands pour cette technique s'affirme de plus en plus et la sculpture sur bois va rester jusqu'en plein

seizième siècle, grâce à Veit Stoss et à Riemenschneider, l'art expressif et vivant entre tous, celui qui parle le plus à l'imagination populaire. Il faut attendre que le triomphe de la Renaissance italienne ait brisé toutes les résistances de la tradition nationale pour que le marbre détrône le bois et devienne, en Allemagne comme en Italie, la matière par excellence de la statuaire.

Nous sommes mal instruits des origines de Veit Stoss. L'année et le lieu de sa naissance sont également incertains : car la date de 1440, qui est généralement adoptée par ses biographes, n'est qu'approximative et sa nationalité véritable est très contestée. Était-il Allemand ou Polonais? S'appelait-il Veit Stoss ou Wit Stwosz? Il est difficile de prendre parti dans ce débat toujours ouvert que les savants polonais et allemands tranchent contradictoirement avec des préoccupations plus patriotiques que scientifiques. Certains documents, où il est qualifié de « Magister Almanus de Norinberga », peuvent être interprétés en faveur d'une origine nurembergeoise. Mais, d'autre part, il est certain qu'il avait des attaches étroites avec la Pologne, où s'écoula une grande partie de sa vie [1]; sa femme était Polonaise et son fils aîné reçut au baptême le nom du patron de Cracovie, Stanislas. Enfin par son caractère violent, emporté, inquiet, par la tur-

1. C'est peut-être en Transylvanie qu'il faut chercher le berceau de sa famille.

bulence de son génie et le tumulte de son style, il s'apparente de plus près aux Polonais qu'aux Allemands.

Sans prétendre trancher cette question d'origine, disons simplement que la Pologne fut pour Veit Stoss une seconde patrie. Cracovie lui fit si bon accueil qu'il y resta vingt ans, de 1477 à 1496. Aujourd'hui encore, l'ancienne capitale des rois de Pologne conserve dans ses églises et ses musées les traces d'un brillant passé artistique. Mais l'art qui se développe au quinzième et au seizième siècle dans cette seconde métropole du slavisme occidental ne présente aucun caractère national : c'est un art d'importation étrangère. La Pologne fait appel aux artistes allemands et tout particulièrement aux artistes de Nuremberg, qui était devenu, depuis la déchéance de Prague, le grand foyer artistique de toute l'Europe orientale. Cracovie devient alors un des principaux débouchés et même, peut-on dire, la plus florissante colonie de l'art nurembergeois. Ses églises s'enrichissent non seulement du chef-d'œuvre de Veit Stoss mais encore de quelques-unes des plus belles plaques tombales gravées par Peter Vischer. Au commencement du seizième siècle, plusieurs peintres de l'école de Dürer viendront chercher fortune à la cour accueillante des Jagellons. Hans de Kulmbach, qui s'y installe de 1514 à 1518, racontera dans l'église Notre-Dame l'*Histoire de sainte*



Phot. Stœdtner.

Planche VII.

ADAM KRAFFT. — TABERNACLE (1493-1496).

Pierre. — Nuremberg, église Saint-Laurent.

Catherine et, dans une chapelle de l'église Saint-Florian, la *Légende de saint Jean l'Évangéliste*. De 1529 à 1538, Hans Dürer, le propre frère du maître de Nuremberg, exercera à Cracovie les fonctions de peintre ordinaire du roi de Pologne. C'est donc dans un milieu tout pénétré d'influences germaniques que Veit Stoss allait produire ses premières œuvres.

A peine établi dans ce Nuremberg slave, il reçoit la commande du grand retable de l'église Notre-Dame, auquel il travailla pendant douze années (1477-1489)[1]. Ce maître-autel devait être naturellement consacré à la Vierge, puisque l'église était placée sous son vocable. C'est donc l'histoire de la mère du Christ qui sert de thème unique à la décoration de toutes les parties du retable, depuis le grand haut-relief central *(Korpus* ou *Mittelschrein)* et les volets mobiles sculptés en bas-relief *(Flügel)* jusqu'à la prédelle *(Staffel)* et au couronnement *(Aufsatz)*. La prédelle où se ramifie l'arbre de Jessé représente *la Généalogie de la Vierge;* les volets, divisés en plusieurs compartiments, évoquent les principales scènes de sa vie depuis *l'Annonciation* jusqu'à *la Pentecôte*. Le grand panneau central figure en haut-relief *la Mort de la Vierge* qui, défaillante, s'affaisse doucement au milieu des

1. Ce n'était pas sa première œuvre. Une commande aussi importante suppose que Veit Stoss avait déjà fait ses preuves et qu'il était avantageusement connu à Cracovie.

apôtres (pl. 4). Enfin, tout au sommet de cette gigantesque composition, *la Vierge ressuscitée,* à genoux sous un baldaquin entre les deux saints patrons de la ville de Cracovie, reçoit des mains du Christ la couronne céleste.

Cette œuvre monumentale, qui a gardé intact le prestige de sa polychromie et l'éclat de ses ors, est l'égale en beauté des trois magnifiques retables de Saint-Wolfgang (1477-1481), de Creglingen (1500) et de Calcar (1521) qui marquent l'apogée de la sculpture sur bois en Allemagne. Par une rencontre singulière, c'est à la glorification de la Vierge que sont consacrés ces quatre chefs-d'œuvre de la sculpture allemande : tandis que Veit Stoss a élu comme thème principal de son « *Marienaltar* » *la Mort de la Vierge,* Michael Pacher a magnifié *le Couronnement,* Tilmann Riemenschneider *l'Assomption,* Hendrik Douvermann *les Sept douleurs de la Vierge.*

La technique du retable de Cracovie est magistrale. Les têtes osseuses, les mains maigres et sèches des apôtres sont modelées avec un art savant; les draperies tumultueuses sont détaillées avec une incroyable virtuosité. L'ensemble est plein d'animation et de vie. Mais tous les défauts de l'artiste : faiblesse de composition, manque de profondeur dans l'expression, outrance décorative des formes apparaissent déjà avec une sorte d'ostentation. Les apôtres qui entourent la Vierge pâmée sont groupés si arbitrairement qu'ils pour-

raient être intervertis sans inconvénient; ils sont plus gesticulants que sincèrement émus; leurs draperies, traitées comme des morceaux de bravoure, bouillonnent en remous compliqués, sans que cette agitation soit aucunement justifiée par leurs attitudes et leurs mouvements. Cette prédilection pour les lourdes étoffes aux cassures vives est caractéristique de l'art gothique à son déclin.

Veit Stoss n'a pas été exclusivement sculpteur sur bois : car la cathédrale de Gnesen, l'antique métropole religieuse de la Pologne, possède deux monuments funéraires, en marbre veiné de blanc et de rouge, qui portent la marque indéviable de son art [1]. L'effigie de l'archevêque Jean Gruszcynski est remarquable par le souci de la vérité iconique et il n'est pas impossible que la tête ait été modelée d'après un masque mortuaire : cette pratique était courante chez les tombiers du quatorzième et du quinzième siècle. « Dans les dernières années du treizième siècle, dit M. Mâle, on eut l'idée de mouler le visage des morts et cette habitude devint générale au quinzième siècle. Ainsi s'explique le réalisme grandissant des statues tombales. L'emploi du moulage sur nature a été l'une des causes de cette étonnante rénovation de l'art qui caractérise la fin du moyen âge. [2] » Ce n'est donc pas aux artistes flamands qu'il convient de faire

1. Il pratiquait également la gravure.

2. Mâle, *op. cit.*, p. 459 *passim*.

honneur de cette apparition du réalisme dans l'art européen. Cette préoccupation de la ressemblance individuelle ou, pour mieux dire, cet art réaliste du portrait nous apparaît bien plutôt comme une des conséquences imprévues du développement de la sculpture funéraire à la fin du moyen âge. La plaque tombale de l'archevêque Zbigniew Olésnicki, modelée en faible relief, présente les mêmes caractères de réalisme un peu âpre : elle a dû être sculptée peu de temps après la mort de l'archevêque, vers 1493.

Dans le tombeau du roi Casimir Jagellon que ce prince se fit ériger de son vivant en 1492, il est difficile de savoir quelle part revient à Veit Stoss et à son collaborateur, maître Jörg Huber de Passau, dont le monogramme est gravé sur un chapiteau. Il est possible que Veit Stoss n'ait fourni que le dessin ou la maquette de ce monument funéraire qui orne la somptueuse chapelle des Jagellons dans la cathédrale de la Wavel, le Saint-Denis des rois de Pologne. Le monarque est représenté en costume de cérémonie, le globe et le sceptre en mains, sur un sarcophage décoré de bas-reliefs. Au-dessus du « gisant » se dresse un baldaquin gothique supporté par huit colonnes cannelées. Les formes de cette architecture de parade sont maladroitement empruntées à la sculpture sur bois.

Bien que Veit Stoss semble avoir joui à Cracovie de la faveur royale et de la considération publique,

qu'il ait été élevé dans sa corporation aux plus hautes dignités et dispensé, par faveur spéciale, de toutes taxes et impôts, il quitte la Pologne en 1496 sans esprit de retour et émigre à Nuremberg où il acquiert le droit de bourgeoisie. Pour ne pas rompre en partant toutes ses attaches, il laissa cependant son fils Stanislas à la tête de son atelier de Cracovie. Les œuvres de Stanislas Stoss sont moins vivantes, moins vibrantes que celles de son père et nous semblent affadies plutôt qu'ennoblies par l'imitation flagrante du style de la Renaissance italienne; néanmoins, le *Retable de saint Stanislas* à l'église Notre-Dame et surtout le *Retable de saint Jean* à l'église Saint-Florian (1518) ont un charme gracieux qui nous séduit encore, surtout dans le panneau de *la Danse de Salomé*. Grâce à cet épigone, l'influence de Stoss continue à rayonner en Pologne, jusqu'à ce que la culture allemande, si longtemps triomphante, soit emportée par la poussée irrésistible de la Renaissance italienne.

Veit Stoss ne tarda pas sans doute à se repentir d'avoir quitté son Eldorado polonais; car l'accueil qu'il reçut à Nuremberg fut un peu brutal. Ce que l'Allemagne réservait à ce fils prodigue, ce n'était pas l'apothéose, mais le pilori. Tous les documents s'accordent à le représenter comme un homme « inquiet, hargneux, querelleur[1] ». Les procès-

1. *Ein irrig geschreyig man, ein unruhiger heylloser Bürger.*

verbaux de l'Hôtel de ville rapportent qu'il s'était rendu coupable d'un crime et qu'il ne cessa d'être pour la ville une cause d'ennuis et d'embarras. La chronique de Müllner précise ces allégations : il y est fait mention, à la date du 4 décembre 1503, « d'un sculpteur du nom de Veit Stoss qui, reconnu coupable de faux, fut marqué au fer rouge sur les deux joues et dut jurer qu'il ne sortirait plus de Nuremberg sa vie durant [1] ». Le malheureux aurait falsifié une créance pour se dédommager d'une perte d'argent et, sur le point d'être mis à la question, aurait fait des aveux complets. Un pareil crime était puni à cette époque de la peine de mort. Le Conseil indulgent lui fit grâce de la vie : il se contenta de lui faire subir publiquement la peine infamante du fer rouge et lui fit promettre de ne pas quitter la ville sans permission. Mais le faussaire gracié ne craignit pas d'ajouter à son premier crime la honte du parjure et il s'enfuit. En 1505 le Conseil l'autorisa à rentrer : il subit alors dans une des tours de l'enceinte la peine bénigne d'un mois de prison.

Peu de temps après, il réussit à obtenir de l'em-

1. *Am Eritag vor St. Barbara Tag hat man Veit Stoss, einen Bildschnitzer, falscher Brief halben, durch bede Backen gebrannt und schwören lassen, sein Leben lang nit aus der Stadt zu kommen.*

La chronique d'Heinrich DEICHSLER raconte l'événement presque dans les mêmes termes : *Item am montag an sant Barbra tag, da prent man den Veit Stoss durch ped packen.*

pereur Maximilien une lettre de réhabilitation et, se targuant de son innocence, il exigea insolemment que le Conseil fît afficher publiquement le rescrit impérial parce que, disait-il, tous les apprentis de Nuremberg se refusaient à travailler dans l'atelier d'un homme taré et que par suite il ne pouvait plus exercer son art : il finit par lasser tout le monde par ses récriminations. Malgré ces tribulations qui auraient brisé des tempéraments moins robustes, le vindicatif vieillard mourut presque centenaire en 1533.

Les œuvres qu'on peut assigner en toute certitude à Veit Stoss pendant la longue période de trente-sept ans qui s'étend de son retour à Nuremberg jusqu'à sa mort, sont relativement assez rares. Les premières en date sont probablement les bas-reliefs en pierre du chœur de Saint-Sebald qui représentent *la Cène*, *la Prière sur le Mont des Oliviers* et *l'Arrestation de Jésus* (1499). Ils étaient jadis attribués, sur la foi de Neudörffer, à Adam Krafft; mais le type et le costume polonais de certaines figures, ainsi que le style des draperies attestent la manière de Stoss : d'ailleurs on peut déchiffrer son monogramme sur le fourreau du cimeterre d'un lansquenet bestial coiffé d'un turban et chaussé de souliers « à la poulaine ».

En 1508, il fut appelé à collaborer avec Michael Wolgemut au retable de Schwabach, village proche de Nuremberg. Wolgemut se borna probablement

à exécuter les peintures de la prédelle. Le grand panneau sculpté du milieu qui représente *la Vierge couronnée par Dieu le Père* en présence des deux saints protecteurs de l'église de Schwabach, saint Jean Baptiste et saint Martin de Tours, serait de la main de Stoss.

Deux de ses œuvres les plus connues illustrent la dévotion du Rosaire qui, lancée par les Dominicains à la fin du quinzième siècle et répandue ensuite par les confréries, suscita dans toute la chrétienté l'éclosion d'innombrables œuvres d'art [1]. Le *Rosaire (Rosenkranz)* de l'église Notre-Dame, qui se trouve aujourd'hui au Musée Germanique, est un panneau rectangulaire décoré d'une profusion de figurines en bas-relief. La couronne du Rosaire englobe quatre rangées superposées de demi-figures de saints qui se pressent autour de la Croix. Au-dessous, le Christ préside au Jugement dernier. L'encadrement est constitué par une trentaine de menus bas-reliefs traités avec verve, qui représentent des scènes de *la Vie de la Vierge* et *du Christ;* six de ces bas-reliefs, qui appartiennent au Musée de l'empereur Frédéric à Berlin (nos 301-306), ont été remplacés à la partie supérieure du cadre par les demi-figures des

1. P. Perdrizet, *la Vierge de Miséricorde.* Paris, 1908. Cf. en particulier le chapitre V : *la Vierge de Miséricorde* et *les Confréries du Rosaire.* Dürer peignit en 1506 son tableau de *la Fête du Rosaire* pour le Fondaco dei Tedeschi à Venise.



Phot. Stœdtner.

Planche VIII.

PORTRAIT D'ADAM KRAFFT PAR LUI-MÊME.

Détail du *Tabernacle* de l'église Saint-Laurent à Nuremberg.

quatorze Intercesseurs. Le style de ces compositions présente beaucoup d'analogie avec la frise, attribuée d'ailleurs à Veit Stoss, qui orne le cadre du célèbre tableau de *la Trinité* d'Albert Dürer (1513)[1].

La Salutation angélique (der englische Gruss) de l'église Saint-Laurent, qui fut offerte en 1517 par un riche patricien de Nuremberg, Hans Tucher, présente plus d'intérêt (pl. 5). Un grand rosaire ovale, composé de cinquante petites roses, est suspendu à la voûte. Cette disposition n'est pas exceptionnelle au seizième siècle; car *la Madone au rosaire* de T. Riemenschneider, qui est de 1521, se balance également à la voûte de l'église de Volkach-sur-le-Main. Les cinq gros grains sont remplacés par des médaillons qui représentent cinq des sept Joies de la Vierge; les deux autres Joies sont juchées symétriquement, depuis la maladroite restauration de 1825, sur le haut de la couronne. Dans ce cadre singulier, s'inscrivent les figures, plus grandes que nature, de la Vierge et de l'archange Gabriel qui planent ainsi au-dessus de la tête des fidèles, environnés d'un essaim d'angelots s'empressant autour d'eux comme de petits pages ailés. Au sommet du rosaire, Dieu le Père, le globe en main, fait un geste de bénédiction, tandis qu'à

1. Le tableau de Dürer est conservé au Musée de Vienne; mais le cadre original se trouve encore à Nuremberg, au Musée Germanique.

l'extrémité inférieure, pour compléter le symbole de la Rédemption, le serpent tentateur s'enroule autour de la pomme du Paradis terrestre. Bien que ce parti pris décoratif soit original, l'œuvre est loin de justifier la réputation qu'on lui a faite. Le visage de la Vierge et celui de l'Annonciateur sont sans expression; les draperies, qui se gonflent autour de leurs corps et se contournent en capricieuses volutes, manquent de simplicité, de logique et de style.

Bien que moins connu, le retable de l'église haute *(Obere Pfarrkirche)* de Bamberg est d'un art très supérieur : il est daté de 1523. Au centre, les bergers adorent avec une ferveur à la fois naïve et curieuse l'Enfant Jésus veillé par la Vierge à genoux; toutes les figures sont d'admirables portraits, qui frappent par leur accent de vérité; les mains sont aussi individuelles que les visages. Sur les volets, qui forment quatre panneaux sculptés, l'artiste a figuré *l'Adoration des Mages* et *la Présentation au temple* et, au-dessus, en très faible relief, *la Nativité* et *la Fuite en Égypte*. C'est l'œuvre capitale de la dernière période du maître et, avec l'autel de Schwabach, le seul retable bien conservé de Veit Stoss qui soit en Allemagne.

A ses dernières années appartiennent plusieurs *Crucifix,* d'un réalisme émouvant, qui lui sont expressément attribués par Neudörffer : l'intensité de la douleur physique s'y exprime avec élo-

quence. Plus encore que les *Crucifix* de Saint-Laurent et de Saint-Sebald, le *Crucifix* du Musée Germanique qui se trouvait autrefois à l'église de l'Hôpital *(Spitalkirche)* mérite d'être admiré pour l'excellence de l'anatomie et la grandeur simple de la conception.

En dehors de ces œuvres dont l'authenticité est bien établie, on peut avec vraisemblance attribuer à Veit Stoss un petit nombre de sculptures éparses à l'étranger. Le Musée du Louvre a eu la bonne fortune d'acquérir en 1902 une *Ève* en bois polychrome dont l'origine allemande n'est pas douteuse [1]. Malgré d'apparentes analogies avec l'*Ève* de la chapelle de la Vierge à Würzbourg, ce n'est certainement pas une œuvre de Riemenschneider; l'attitude maniérée du corps dont tout le poids porte sur la jambe gauche, l'ovale arrondi du visage, la forme du nez et des paupières, la lèvre charnue, le menton fort rappellent bien davantage les figures féminines de Stoss, notamment la *Vierge* du retable de Bamberg. Les joues pleines et presque bouffies sont relevées de carmin; d'abondants cheveux blonds retombent en tresses dorées sur les épaules de cette maritorne germanique. Neudörffer nous raconte dans sa *Chronique* que Veit Stoss avait fait pour le roi de Portugal, Manuel, qui était grand amateur d'art allemand [2], un

1. Cf. A. Michel, *Gazette des Beaux-Arts,* 1903 (héliogr.).

2. Le château royal de Lisbonne possède encore aujourd'hui

Adam et une *Ève* en bois colorié, d'un tel réalisme que ce prince en les déballant crut voir surgir devant lui des êtres vivants : peut-être l'*Ève* du Louvre est-elle celle qui effraya le roi de Portugal. En tout cas, c'est incontestablement la plus importante des sculptures de l'École de Franconie qui soit en France.

Récemment M. Voss a identifié dans des églises de Florence deux œuvres de Veit Stoss restées jusqu'alors inaperçues [1]. La première est une statue en bois de tilleul de *Saint Roch* dans l'église Sant'Annunziata qui était le siège d'une *Compagnia nazionale* de *Tedeschi*; ce vieillard caduc, aux traits fatigués, à la longue barbe, aux doigts longs et osseux, rappelle bien en effet les figures de Stoss. La seconde est un *Crucifix* qui surmonte la porte d'entrée de la sacristie d'Ognissanti et qui s'apparente étroitement aux trois *Crucifix* de Nuremberg.

Si de pareilles attributions sont légitimes, il faut en revanche rejeter catégoriquement l'attribution à Veit Stoss de deux sculptures qui comptent parmi les plus célèbres de Nuremberg : la *Pietà* de l'église Saint-Jacques, qu'on a rapprochée avec raison d'un

un charmant tableau de 1519 représentant *la Fontaine de Vie* qui est attribué à Hans Holbein le Vieux et qui est en tout cas un des chefs-d'œuvre de l'art allemand.

1. H. Voss, *Zwei unerkannte Werke des Veit Stoss in Florentiner Kirchen. Jahrb. der pr. Kunstsamml.*, 1908.

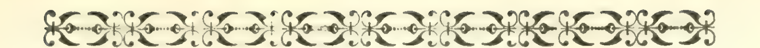
beau dessin d'Albert Dürer au musée de Brême, et *la Belle Madone* du Musée Germanique (pl. 18) : ces deux œuvres ont une grandeur calme qui est en complet désaccord avec son style tourmenté.

En somme, ce qui nous séduit avant tout dans l'art de Veit Stoss, c'est l'expression sincère d'une personnalité vigoureuse. Nous aimons en lui l'artisan de la fin du moyen âge qui n'a pas été touché et affadi par la grâce italienne : il est bien de ce quinzième siècle passionné, pathétique, morbide, qui a connu les affres des pestes et s'est complu avec une âcre volupté dans l'horreur des *Danses macabres*.

Son œuvre est aussi inquiète et aussi orageuse que sa vie : il n'y faut pas chercher la pondération harmonieuse des classiques. Il manque de naturel et de simplicité, d'équilibre et de mesure. Il est affecté ou emphatique, toujours outré. Il exagère les tendances naturalistes de son époque. S'il a le sens de la vie et du dramatique, il est rarement émouvant, car à force d'outrer les expressions et les gestes, il tombe dans un pathétique creux et conventionnel.

Le caractère le plus frappant de son style est une prédilection pour les effets décoratifs et pittoresques des draperies aux arêtes vives et aux remous tumultueux. Peut-être ce goût des draperies violemment agitées est-il un héritage des grands imagiers dijonnais du commencement du quinzième siècle

dont l'influence s'était propagée jusqu'à Nuremberg. Mais l'art de Veit Stoss s'éloigne, par son caractère de sécheresse passionnée, nerveuse et presque frénétique, du style ample et monumental de Claus Sluter : il faut reconnaître qu'on trouve chez le sculpteur des *Prophètes* de Champmol plus de santé, d'équilibre et de vraie grandeur.



CHAPITRE IV

ADAM KRAFFT (1450-1509)

La sculpture en pierre à Nuremberg. — Le *Tombeau de la famille Schreyer* à Saint-Sebald (1492). — *Le Tabernacle* de Saint-Laurent (1493-1496) et ses contrefaçons. — *Les Sept Stations* du cimetière Saint-Jean. — L'art d'Adam Krafft : son influence sur Albert Dürer.

ADAM Krafft représente dans l'École de Nuremberg la sculpture en pierre, de même que Veit Stoss incarne la sculpture sur bois. Autant la vie et l'art de Veit Stoss sont mouvementés, autant l'art religieux d'Adam Krafft est calme, intime et profond.

Nous ne connaissons sa biographie et l'histoire de ses œuvres que par les commérages consignés par Neudörffer dans ses *Nachrichten*. Il naquit probablement à Nuremberg vers le milieu du quinzième siècle. On a supposé qu'il s'était formé dans les ateliers de l'Allemagne du sud, peut-être à Ulm, à l'école de Hans Multscher et de Jörg Syrlin.

L'influence de l'École d'Ulm, la première en date des écoles de sculpture du quinzième siècle, se retrouve chez presque tous les sculpteurs franconiens. Nous verrons que Riemenschneider se rattache par des liens étroits à l'École souabe et il est probable qu'Hermann Vischer, le chef de la célèbre dynastie de fondeurs, était originaire d'Ulm. Il est donc possible qu'Adam Krafft ait fait, lui aussi, son apprentissage dans la vieille ville danubienne et qu'il se soit souvenu plus tard, en ciselant son fameux *Tabernacle* de l'église Saint-Laurent, du *Tabernacle* gothique du Münster d'Ulm. Toutefois des liens évidents le rattachent à la tradition locale : la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Gilles (1446) est comme l'annonce ou le germe des *Stations* du cimetière Saint-Jean. Sa vie semble s'être écoulée presque tout entière à Nuremberg où il fut l'ami de Peter Vischer et où se trouvent rassemblées toutes ses œuvres. Il mourut dans le dénuement le plus complet à l'hôpital de Schwabach en 1509.

La première des œuvres certifiées et datées que nous connaissions d'Adam Krafft est le monument funéraire de la famille Schreyer qui s'adosse aux contreforts extérieurs de l'église Saint-Sebald (pl. 6). Nous avons conservé le texte même du contrat que l'artiste passa en 1492 avec le savant humaniste Sebald Schreyer et son neveu Mathias Landauer, riches patriciens de Nuremberg : aux termes de ce contrat, il s'engageait « à reproduire



Phot. Stœdtner. Planche IX.

ADAM KRAFFT. — ÉPITAPHE DE LA FAMILLE PERGERSTÖRFFER (1498).

Pierre. — Nuremberg, église Notre-Dame.

en pierre les tableaux qui ornaient le tombeau de famille des Schreyer derrière le chœur de Saint-Sebald[1] ». Se borna-t-il à transcrire servilement dans la pierre dure les peintures, probablement très endommagées, qui lui étaient imposées comme modèles? On a quelque peine à le croire. Mais le caractère archaïque et pittoresque de ces sculptures, qui étaient relevées de polychromie, s'explique certainement en grande partie par les exigences des donataires.

Le monument se compose de trois bas-reliefs d'importance inégale : au centre *la Mise au tombeau;* sur les côtés, en retour d'équerre, *le Portement de Croix* et *la Résurrection.* Ces bas-reliefs qui forment ainsi une frise continue sont traités exactement comme une fresque avec un fond de paysage, des successions de plans et des recherches de perspective.

L'effet de cette pittoresque frise sculptée est malheureusement gâté par les minuscules personnages représentant les donateurs et leurs parents qui sont processionnellement agenouillés au premier plan à côté de leurs armoiries.

Le Portement de Croix qui constitue la première scène du drame est traité avec un réalisme brutal où se reflète l'influence du théâtre populaire de *la Passion.* Le Christ épuisé s'abat des deux genoux

1. *Die figur des gemels bei ihren begrebnissen zu Sant Sebald hinten am Kor in steinwerk zu bringen.*

sous le poids de la croix : sa bouche à demi ouverte semble crier grâce. Mais rien ne peut apitoyer ses tortionnaires : un bourreau le tire en avant avec une corde, un autre l'empoigne par les cheveux et le menace d'un bâton ; un troisième, qui tient dans la main gauche les trois clous de la Crucifixion, le frappe sauvagement d'un coup de marteau dans les reins. A l'horizon placé très haut se profilent les tours de Nuremberg.

Le motif principal de *la Mise au tombeau* est divisé en deux parties. Au fond, à droite, le cadavre du Christ vient d'être descendu de la croix. Au premier plan s'avancent deux personnages : le premier, vieillard vénérable, porte les trois clous et la couronne d'épines; le second, robuste bourgeois de Nuremberg qui a enfoncé son bonnet de fourrure sur ses oreilles et dont le visage énergique s'encadre d'un collier de barbe, tient le marteau et les tenailles : c'est peut-être le portrait d'Adam Krafft par lui-même. Ils se dirigent à gauche vers le tombeau où Joseph d'Arimathie et Nicodème se préparent à ensevelir le cadavre du Sauveur. La Vierge s'est jetée à genoux, et, la tête renversée en arrière, dépose passionnément un dernier baiser sur les lèvres froides de son fils. Madeleine, prostrée aux pieds du Sauveur, se tord les mains en sanglotant.

Au point de vue de l'individualité des figures, de l'éloquence des gestes, de la science du groupement, cette composition marque un grand progrès sur

la Mise au tombeau de 1446 à l'église Saint-Gilles. La figure douloureuse de *la Madeleine* s'inspire de la pécheresse gémissante que Rogier van der Weyden a peinte dans sa célèbre *Descente de Croix* de l'Escorial; il n'est pas sans intérêt de constater dans une œuvre de sculpture l'influence du grand peintre franco-flamand dont les œuvres ont servi de modèle à presque tous les primitifs allemands du quinzième siècle.

Le bas-relief de gauche qui représente *le Christ ressuscité* surgissant du tombeau avec le labarum n'est probablement qu'un ouvrage d'atelier; les lansquenets ahuris, éblouis et culbutés par l'apparition du Crucifié qui enjambe le rebord du sarcophage, sont de proportions beaucoup trop petites.

La perspective linéaire est, dans ces trois reliefs, très incertaine : il est visible qu'Adam Krafft ne s'est pas mis, comme le grand sculpteur tyrolien Michael Pacher, à l'école de Mantegna et des maîtres padouans; incapable de donner l'illusion de la profondeur, il développe la composition en hauteur et s'efforce gauchement d'indiquer les différents plans du paysage par un semis de petits arbres-jalons de style archaïque.

Le principal titre de gloire d'Adam Krafft, son chef-d'œuvre, au sens que les corporations du moyen âge donnaient à ce mot, est le magnifique tabernacle *(Sakramentshäuschen)* que le riche patricien Hans Imhoff lui commanda en 1493 pour

l'église Saint-Laurent, sa paroisse (pl. 7). Le contrat, très minutieusement rédigé, stipulait expressément que l'artiste travaillerait à cet ouvrage sans interruption avec trois compagnons, qu'il l'achèverait en trois ans et, pendant ce temps, n'accepterait aucune autre commande sans la permission spéciale d'Imhoff. L'œuvre fut terminée en 1496, comme il était stipulé, et non en 1500 comme le rapporte Neudörffer.

A l'origine, les tabernacles affectaient généralement la forme d'un calice ou d'une colombe en métal précieux qu'on suspendait au-dessus de l'autel : plus tard les hosties consacrées furent déposées dans une sorte d'armoire close par une grille en fer. C'est seulement vers le milieu du quinzième siècle que les tabernacles deviennent de véritables monuments en forme de tour qui constituent un des éléments essentiels de la décoration des églises[1]. Le Münster d'Ulm possède un tabernacle du quinzième siècle encore plus haut que celui de Nuremberg et dont peut-être Adam Krafft s'est inspiré, mais en le surpassant par la hardiesse de la construction et la beauté de la décoration plastique[2]. Le magnifique tabernacle, sculpté en 1494 par Riemen-

1. Ces tabernacles sont désignés en allemand sous le nom de Sakramentshäuschen, Monstranzhäuschen, Herrgottshäuschen, etc...

2. R. Pfleiderer, *Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale*. Stuttgart, 1905.

schneider pour la cathédrale de Würzbourg, a malheureusement disparu ; il aurait fourni un élément précieux de comparaison entre les deux plus grands « tailleurs de pierre » de l'École franconienne.

Le tabernacle de Saint-Laurent est une pyramide de pierre ajourée de vingt mètres de hauteur, plus légère encore que *la Belle Fontaine*, qui monte en s'effilant et en s'amenuisant toujours du sol à la voûte où sa pointe flexible s'incurve en forme de crosse. Cette décoration parasite, qui s'adosse à un des piliers du chœur, du côté de l'Évangile, et ne peut pas plus se détacher de l'architecture que le lierre du tronc qu'il enlace, caractérise à merveille le style gothique flamboyant. La logique architecturale et les exigences les plus impérieuses des matériaux sont résolument sacrifiées à l'effet décoratif et pittoresque. Pour faire parade de sa virtuosité de praticien, Adam Krafft se complaît à jouer avec la pierre, à l'évider comme du bois, à la festonner comme une guipure, à l'étirer et à la tordre en spirale comme une cire molle. Il est probable que la maquette du tabernacle était en cire : contraindre la pierre à épouser ces formes souples et flexibles était un problème bien fait pour séduire un virtuose. Les contemporains, stupéfaits de ce tour de force, répandirent la légende que Krafft avait trouvé le secret d'amollir la pierre dure. Son subterfuge consistait tout simplement à monter les fleurons sculptés

à part sur des tiges de métal qui servent d'armature secrète à cette dentelle de pierre. Cette architecture de fantaisie, surchargée de fioritures prodiguées avec exubérance, n'offre aucun repos pour l'œil. Rien de plus contraire au génie de la Renaissance italienne, épris d'ordre, de clarté, de sobriété et de logique [1].

Les thèmes de la décoration du tabernacle sont naturellement en rapport avec sa destination : ils se réfèrent à l'institution de l'Eucharistie et à la Passion. Au-dessus du tabernacle proprement dit (Ciborium), où l'ostensoir d'or est exposé à l'adoration des fidèles, trois bas-reliefs représentent *la Sainte Cène, les Adieux du Christ à sa mère* et *la Prière sur le Mont des Oliviers.*

Le thème des adieux de Jésus à sa mère avant son départ pour Jérusalem est un motif nouveau, emprunté aux Méditations du pseudo Bonaventure, qui n'apparaît dans l'art chrétien que dans la seconde moitié du quinzième siècle. Cette scène

1. Les tabernacles de Donatello à la sacristie de Saint-Pierre de Rome, de Bernardo Rossellino à Santa Maria Nuova, de Desiderio da Settignano à San Lorenzo de Florence sont conçus tout autrement : ils ont un caractère nettement architectural. Une niche surmontée d'un entablement et d'un fronton s'ouvre dans l'encadrement de deux pilastres. Des anges se tiennent en adoration des deux côtés de la porte du tabernacle. Le célèbre tabernacle de Léau en Belgique, sculpté par Cornelis Vriendt (Floris) en 1550, dérive du gothique allemand, mais modifié par la Renaissance italienne.

touchante fut popularisée par les représentations des Mystères et s'imposa désormais à l'imagination des artistes : peintres, sculpteurs, maîtres-verriers. Il est intéressant de comparer le bas-relief d'Adam Krafft à la belle gravure qu'Albert Dürer a consacrée dans le cycle de la Vie de la Vierge à la dernière entrevue du fils et de la mère. La Vierge accablée regarde son fils avec une expression suppliante; mais sous l'impression de son regard grave, qui décèle une volonté inébranlable, elle demeure interdite et n'ose plus le détourner du sacrifice consenti. Le Christ la bénit et, grave, continue sa route. Cette planche n'a été gravée qu'en 1507 et s'inspire visiblement du bas-relief du Tabernacle, sculpté dix ans plus tôt.

La Prière sur le Mont des Oliviers est aussi émouvante que le bas-relief des *Adieux*. Jésus à genoux prie avec ferveur, les mains jointes, la bouche mi-ouverte, les yeux levés au ciel. Au premier plan, les trois disciples dorment profondément. Cependant Judas, suivi d'une horde de Juifs, pénètre dans le jardin par une porte pratiquée dans une palissade de branches entrelacées, qui devait figurer dans les décors du théâtre de la Passion.

La Cène est représentée conformément à la mise en scène des Mystères. Un réfectoire voûté s'éclaire par deux grandes fenêtres en plein cintre donnant sur un paysage montagneux; le Christ et les Apôtres sont assis à une table rectangulaire, dans

l'ordre adopté par Dirk Bouts pour son célèbre tableau de Saint-Pierre de Louvain (1468). Les indications scéniques de *la Passion* de Jean Michel nous prouvent que cette ordonnance était traditionnelle au théâtre. « Jésus, qui est assis au milieu d'un des grands côtés, doit avoir deux apôtres à sa droite et deux à sa gauche; trois apôtres doivent prendre place sur chacun des deux petits côtés. Enfin, en face de Jésus, deux convives seulement, Judas et saint Philippe, occupent l'autre grand côté de la table [1]. » Le maître vient de prononcer les paroles : « L'un de vous me trahira » et, pour désigner le traître, il plonge une bouchée de pain dans le verre de Judas qui est assis en face de lui. Les divers mouvements des Apôtres sont bien observés. La composition est déjà plus simple et par suite plus monumentale que dans les bas-reliefs pittoresques et grouillants de Saint-Sebald.

Les autres thèmes plastiques du tabernacle sont étouffés par la luxuriance de l'architecture ; c'est à peine si l'œil peut distinguer au-dessus de *la Cène,* dans l'entre-croisement des grêles colonnettes, *la Condamnation* et *la Flagellation de Jésus;* plus haut, *le Christ en croix* et enfin, presque au sommet de la mince pyramide, *le Christ ressuscité* brandissant comme un étendard de victoire la croix de résurrection.

1. Mâle, *op. cit.,* p. 41.



Phot. Stœdtner.

Planche X.

ADAM KRAFFT. — SEPTIÈME STATION DU CHEMIN DE CROIX.

Pierre. — Nuremberg, Musée Germanique.

Le socle du monument s'appuie sur les trois figures grandeur nature du maître et de ses apprentis qui, un genou en terre, le dos courbé, supportent en vigoureux atlantes le poids de leur œuvre commune [1]. Le maître, vieil artisan aux traits rudes qu'encadre un collier de barbe frisée, est en tablier de travail ; il a voulu se présenter dans l'accomplissement de sa tâche quotidienne, tenant dans ses mains calleuses les outils de sa profession, le maillet et le marteau (pl. 8) : ainsi fit plus tard au Tombeau de saint Sebald son compère, le « chaudronnier » Peter Vischer qui incarne avec lui la race laborieuse et robuste des artisans du vieux Nuremberg. Rien dans ces effigies plébéiennes qui rappelle la morgue aristocratique des artistes gentilshommes, si fiers de leur « éminente dignité », que va faire épanouir la Renaissance italienne.

La renommée de cette merveille ne tarda pas à se répandre au loin : toutes les églises des environs voulurent avoir leur tabernacle à l'instar de Saint-Laurent. On en trouve à Kalchreut, au couvent de Heilsbronn, à Schwabach, à Katzwang, à Fürth, à Crailsheim. Il est douteux que tous ces tabernacles aient été exécutés dans l'atelier d'Adam Krafft : la plupart ne sont que de grossières contre-

1. « A° 1496 hat er mit Hülff seiner zweyen Gesellen in St Laurenzer Pfarrkirchen im Chor das schöne Sakramentshäuslein, darunter er zuvorderst, als wäre er im Leben, sich selbst conterfeyt und hinter ihm seine zwey Gesellen » (Neudörffer).

façons d'artistes locaux. Peut-être cependant faut-il attribuer au maître lui-même le tabernacle de Kalchreut, dont la décoration plastique, consacrée au *Couronnement de la Vierge,* rappelle singulièrement l'épitaphe de la famille Rebeck, œuvre authentique de ses dernières années.

Le tabernacle de Saint-Laurent fit école jusque dans l'électorat de Saxe qui était devenu, comme la Silésie et la Pologne, une des provinces de l'art franconien. On y voit poindre au commencement du seizième siècle un style singulier *(sächsischer Baumstil)* qui emprunte ses éléments décoratifs aux arbres et aux fleurs et qui montre à quelles extravagances peut conduire l'abus du pittoresque, dès qu'il n'est plus contenu par un peu de goût et de logique. L'exemple le plus curieux de ces excès est la fantastique chaire à prêcher de la cathédrale de Freiberg, près de Dresde, qui affecte la forme d'une gigantesque tulipe dans le calice de laquelle le prédicateur monte par un escalier en imitation de troncs d'arbre. Le maître inconnu s'est représenté lui-même, en bon élève d'Adam Krafft, assis au pied de l'escalier, dans l'attitude d'un fidèle endimanché qui écoute attentivement le sermon ; au-dessus de lui, son aide, à califourchon sur un tronc d'arbre, semble supporter le poids de l'escalier [1].

1. Le même naturalisme floral sévit au portail de l'église du château de Chemnitz (1525).

Peut-être Adam Krafft avait-il obscurément conscience des aberrations de mauvais goût où menait fatalement son naturalisme pittoresque : en tout cas, on trouve dans ses dernières œuvres un parti pris de sobriété qui contraste singulièrement avec l'exubérance décorative du tombeau Schreyer et du tabernacle de Saint-Laurent.

En 1497, il sculpte au-dessus du portail du Poids public *(Stadtwage)*, construit par le célèbre architecte Hans Behaim, un charmant bas-relief qui nous révèle un aspect imprévu de son talent : c'est d'ailleurs le seul sujet profane qu'il ait jamais traité [1]. Un maître-peseur et son aide sont en train de peser un ballot. Leur esprit d'équité n'est pas douteux : car une banderole qui flotte au-dessus d'eux porte cette rassurante devise : A toi comme aux autres *(dir als ein andern)*. Néanmoins le propriétaire du ballot met de très mauvaise grâce la main à sa bourse et c'est en rechignant qu'il acquitte la taxe obligatoire. Ce petit tableau de genre est traité avec beaucoup de verve et d'humour.

Avec les bas-reliefs funéraires des familles Pergerstorffer, Rebeck et Landauer qui s'échelonnent entre 1498 et 1503, Adam Krafft revient aux sujets religieux : il a voué ces trois œuvres à *la Glorification de la Vierge*. L'épitaphe de la famille Pergerstorffer (pl. 9) qui a passé du cloître des Augus-

1. « A° 1497 hat er das in Stein gehauene Stück ober der Thür an der alten Waag gemacht » (Neudörffer).

tins à l'église Notre-Dame appartient à la série des *Vierges de Miséricorde (Schutzmantelbilder),* thème de prédilection de l'art religieux du moyen âge[1]. Sous un baldaquin de style gothique fleuri, la Vierge debout tient l'Enfant dans ses bras; deux anges planent au-dessus de sa tête avec la couronne; deux autres soulèvent gracieusement les plis de son ample manteau sous lequel sont agenouillés à droite les représentants de la chrétienté tout entière, depuis le pape et l'empereur jusqu'au simple bourgeois, à gauche huit personnes de la famille du donateur. Cette Vierge maternelle, cette *Mater omnium* vers laquelle montent les implorations, rappelle la charmante Madone de la vieille auberge du Ciel de Verre *(Zum gläsernen Himmel)* au coin de la Bindergasse. Son attitude manque un peu d'aisance et de majesté; les plis de sa robe sont trop anguleux; l'œuvre séduit néanmoins malgré ces gaucheries, par son réalisme sincère et sa tendre intimité.

L'épitaphe de la famille Rebeck qui a été transportée du couvent des Dominicains à l'église Notre-Dame représente *la Vierge à genoux* sous un baldaquin aux pampres finement découpés, couronnée par Dieu le père et le Christ. Quant au monument funéraire de la famille Landauer, qui se trouve à l'église Saint-Gilles, il a été fort endom-

1. Perdrizet, *la Vierge de Miséricorde, op. cit.*, p. 192.

magé par un incendie : la Vierge trône entre Dieu le père et Dieu le fils : au-dessous de ces trois figures en ronde-bosse, l'artiste a sculpté en bas-relief des anges musiciens et les membres de la famille Landauer.

Le cycle populaire des *Sept chutes du Christ (Sieben Fälle Christi)* était regardé autrefois comme une des premières œuvres d'Adam Krafft; la critique moderne estime au contraire que c'est une de ses dernières créations et en reporte l'achèvement à la date de 1506 qui concorde à peu près avec les indications de la chronique de Neudörffer [1]. Suivant une tradition légendaire, le donateur, Martin Ketzel, aurait fait à deux reprises le pèlerinage de Jérusalem pour mesurer soigneusement les distances entre chaque station du calvaire depuis la maison de Pilate jusqu'au Golgotha. Les recherches d'archives ont démontré que le donateur véritable est Heinrich Marschalk von Rauheneck, qui avait déjà fait élever vers 1500 un Chemin de Croix analogue à Bamberg [2].

Le Chemin de Croix de Nuremberg, dont les bas-reliefs en grès sont remplacés aujourd'hui par des copies, partait d'une des portes de la ville appelée

1. « A° 1508 hat er vor dem Thiergärtnerthor in Stein gehauen und auffgericht die Siebenfäll Christi, welche man gemeinlich nennet bei den sieben Kreuzen, bis hinaus ad montem Calvariæ, zu den Capellein bei St. Johannis... »

2. C. Geyer, *Die Sieben Fälle von Adam Krafft*. Rep. f. Kunstw., 1905.

Tiergärtnertor, tout près de la maison d'Albert Dürer, et aboutissait à un Calvaire monumental qui se dressait dans le cimetière Saint-Jean. Les originaux très effrités et très mutilés ont été recueillis au Musée Germanique [1].

On ne saurait trop admirer l'art avec lequel Adam Krafft a su varier tant de fois sans jamais se répéter ce thème du Christ succombant sous le poids de la croix. La troisième station est une des plus belles : c'est le moment où Jésus, harcelé par ses bourreaux, se retourne vers les femmes de Jérusalem et les exhorte à ne pas pleurer sur son sort. Mais la septième, qui représente le Christ mort pleuré par les siens, est peut-être encore plus émouvante (pl. 10). « Ici, comme dit la naïve inscription, Christ est étendu devant sa digne mère qui le pleure avec grand peine de cœur et douleur amère [2]. » La douleur de la Vierge est poignante : elle est comme suspendue aux lèvres glacées de son fils. Marie-Madeleine, penchée sur les pieds du mort, essuie ses larmes au linceul. Au second plan, les saintes femmes, engoncées, telles des veuves dolentes, dans leur béguin à mentonnière, se lamentent;

1. Ces bas-reliefs étaient jadis complètement isolés sur des piliers : les copies qui les remplacent aujourd'hui sont encastrées dans les murs des maisons qui bordent la rue du Cimetière Saint-Jean.

2. « Hier leyt Christus vor seiner gebenedeyten wirdigen muter, die in mit grossen Hertzenleyt und bitterlichen smertz claget und beweynet. »

d'honnêtes bourgeois de Nuremberg en barrette ou en turban tiennent dévotement les clous de la croix et la couronne d'épines. La composition est simple, claire, sans hors d'œuvre qui débauchent l'attention : Adam Krafft est ici plus purement sculpteur et semble avoir plus nettement conscience des limites infranchissables de son art que dans le tableau sculpté du monument Schreyer ou dans l'architecture fantastique du tabernacle de Saint-Laurent. Ainsi s'achève l'évolution du vieux maître vers un art plus simple et plus sain : parti d'une conception purement picturale de la sculpture, il arrive à la fin de sa vie à se créer un style véritablement plastique [1].

Dürer, dont la maison était toute proche, a dû s'arrêter plus d'une fois devant les *Stations* de maître Adam Krafft. Il y a de nombreuses affinités entre le *Chemin de Croix* du cimetière Saint-Jean et ses immortelles *Passions* gravées sur bois et sur cuivre.

L'inégalité du génie n'exclut pas un certain accord de pensées et de sentiments, ou, pour mieux dire, une réelle conformité d'âme entre le grand peintre graveur et l'humble tailleur de pierre de Nuremberg : ce sont les deux artistes allemands qui ont senti le plus profondément et représenté avec le plus d'émotion le drame de la Passion du Christ.

1. Plusieurs œuvres d'Adam Krafft, énumérées dans la chronique de Neudörffer, ont disparu.

C'est cette sincérité qui fait le prix des œuvres d'Adam Krafft : il n'a rien de ce qui plaît aux raffinés et aux délicats : plébéien fruste et robuste, il sort du peuple et parle au peuple. Artisan traditionnaliste, il échappe à l'influence de la Renaissance qui commençait déjà à la fin de sa vie à se répandre outre monts ; par sa chaleur de sentiment il anime les formes raides du gothique en alliant à un profond sentiment religieux un réalisme naïf. Il est le dernier de ces grands tailleurs de pierre du moyen âge qui fleurissaient de statues les portails des cathédrales.

Mais la distance est grande entre cet « ymaigier » attardé de la fin du quinzième siècle et ses ancêtres anonymes qui, au treizième siècle, décoraient les cathédrales de Bamberg et de Naumbourg. C'est en vain qu'on chercherait dans la sculpture exclusivement pittoresque et décorative du moyen âge à son déclin le pendant de la *Sibylle* monumentale de Bamberg ou des admirables statues de *donateurs* de Naumbourg. Le goût d'Adam Krafft a été fâcheusement perverti par les excès du style gothique fleuri qui sacrifie la beauté sévère des lignes et des volumes aux séductions du décor. Il n'a pas le sens des exigences des matériaux ; il ignore la franchise des emplois, l'accord parfait du travail et de la matière. Au lieu de tirer de la pierre le parti qu'elle comporte, il s'ingénie, du moins dans ses premières œuvres, à la dénaturer : il la traite comme une ma-



Phot. Stœdtner. Planche XI.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER. — L'ÉVÊQUE RUDOLF VON SCHERENBERG.

Détail du tombeau de l'évêque (1496).

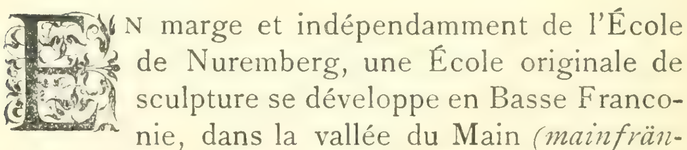
Pierre. — Wurzbourg, cathédrale.

tière plastique qu'on peut indifféremment fouiller et chantourner comme du bois, ciseler comme une orfèvrerie, ajourer comme une dentelle. Bref il semble croire que le suprême idéal d'un tailleur de pierre est d'arriver à contrefaire laborieusement avec une matière rebelle le travail délicat du peintre, de l'orfèvre ou du huchier : innocente supercherie de virtuose dévoyé, mais qui suffit cependant pour introduire dans cet art si probe un élément d'artifice et de mensonge.

CHAPITRE V

TILMANN RIEMENSCHNEIDER (1468-1531)

La sculpture à Wurzbourg. — Vie de Tilmann Riemenschneider. — Ses œuvres de jeunesse : le *Tombeau de l'évêque Rudolf von Scherenberg*. — Ses chefs-d'œuvre : les *trois grands retables de la vallée de la Tauber*, à Creglingen, Rothenburg et Detwang ; le *Tombeau de l'empereur Henri II* à la cathédrale de Bamberg. — Les *Madones* de Tilmann Riemenschneider. — Caractères généraux de son art.



En marge et indépendamment de l'École de Nuremberg, une École originale de sculpture se développe en Basse Franconie, dans la vallée du Main *(mainfränkische Schule)* : son principal centre est la résidence épiscopale de Wurzbourg qui, après avoir joué pendant tout le moyen âge un rôle assez effacé, s'arroge au milieu du quinzième siècle le glorieux héritage de Bamberg. Nous ne savons rien des origines de cette École ni de ses premiers représentants : elle se résume, dans l'état actuel de

nos connaissances, en une seule personnalité d'artiste auquel on a longtemps attribué en bloc toutes les sculptures de la Basse Franconie : Tilmann ou Dill Riemenschneider.

Maître Dill[1] n'était pas originaire de la Franconie; il est né à Osterode, dans le Harz, en 1468. Mais il est probable que sa famille avait des attaches anciennes à Wurzbourg où le nom de Riemenschneider est mentionné dans des documents du milieu du quinzième siècle : car, le 7 décembre 1483, le jeune homme est déjà inscrit dans la gilde de Saint-Luc et le 28 février 1485, il acquiert le droit de bourgeoisie. Il joua, comme Lucas Cranach à Wittenberg, un rôle important dans la conduite des affaires de sa ville adoptive : de 1504 à 1525, il siège sans interruption dans le Conseil; en 1520, il est élu bourgmestre. C'est la preuve que la condition sociale des artistes, qui étaient généralement de pauvres hères, des « *Schmarotzer* », comme dit Dürer dans une de ses lettres de Venise, commençait à s'élever. Mais la guerre des Paysans qui éclata en 1525 et qui sévit particulièrement dans la région de Wurzbourg lui fut fatale. Il prit parti pour les paysans révoltés contre l'évêque sous la conduite de Florian Geyer; impliqué dans la répression de cette jacquerie, il fut jeté en prison et ne recouvra sa liberté qu'en faisant abandon d'une partie de sa

1. Son prénom de Tilmann apparaît dans les documents sous différentes formes abrégées : Thylo, Till ou Dill.

fortune qui lui fut confisquée. A partir de cette catastrophe, le vieux maître disparaît de la scène; le silence se fait autour de son nom et, parmi les œuvres de lui que nous avons conservées, aucune ne semble postérieure à 1525. Il meurt obscurément en 1531, à l'âge de soixante-trois ans.

Le mystère de sa formation artistique est loin d'être éclairci. D'après M. Pückler-Limpurg, Riemenschneider serait issu de la vieille École locale de Wurzbourg. M. Tönnies, qui a consacré à ce maître une étude approfondie, incline à croire au contraire qu'il fit son apprentissage à Nuremberg, dans l'atelier de Michael Wolgemut; et en effet le style de Riemenschneider, particulièrement dans les draperies, rappelle à certains égards l'École de Nuremberg. Mais je suis beaucoup plus frappé, pour ma part, de sa parenté avec l'École souabe et je serais tenté de supposer qu'il a connu à Ulm, qui était alors le centre d'art le plus important de l'Allemagne du sud, les œuvres de Hans Multscher et du huchier Jörg Syrlin. M. Vöge a récemment attiré l'attention sur les analogies multiples qui existent entre la manière de Riemenschneider et le fameux retable souabe de l'abbaye bénédictine de Blaubeuren (1493)[1]. La *Madone* de l'autel de Creglingen est sœur de la *Madone* de Blaubeuren; certaines figures d'hommes, comme par exemple le

1. W. Vöge, *Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen*. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Janvier 1909.

Saint Jean de l'autel de Münnerstadt et le *Saint Benoît* du retable de Blaubeuren, se ressemblent par l'enchâssement des yeux, la retombée de l'ourlet des lèvres. De part et d'autre, même charme féminin, même absence de force dramatique. D'ailleurs il n'est pas strictement nécessaire d'admettre un séjour de Riemenschneider à Ulm pour expliquer ces analogies : les échanges artistiques entre la Souabe et la Basse Franconie étaient déjà anciens. L'église Saint-Jacques de Rothenburg, pour laquelle Meister Dill sculpta un de ses plus beaux retables, n'avait-elle pas commandé en 1466 son maître-autel au peintre souabe Friedrich Herlin de Nördlingen?[1] Il n'est donc pas surprenant que l'art de Riemenschneider participe autant de l'École souabe que de l'École de Franconie.

Bien que la chronologie des œuvres de Riemenschneider soit mal assurée, on peut discerner dans son évolution artistique trois périodes assez nettes : une période de formation qui s'étend de 1485 à 1495 environ; une période de pleine maturité, entre 1495 et 1515, pendant laquelle il produit ses chefs-d'œuvre, les retables de la Tauber et le tombeau monumental de Bamberg; enfin une période de déclin, de 1515 à 1525. Sa production très abondante s'étend donc sur quarante années.

1. F. Haack, *Friedrich Herlin*. Strasbourg, Heitz, 1900.

A la différence d'Adam Krafft qui est un spécialiste de la pierre, Riemenschneider a été à la fois tailleur de pierre et sculpteur sur bois. La pratique de la sculpture en pierre, qui est conseillère de simplicité, a été un utile contrepoids à ses tendances décoratives.

L'œuvre la plus ancienne qu'on lui attribue est le tombeau du chevalier Eberhard von Grumbach dans l'église de Rimpar (1487) : le chevalier armé de pied en cap est représenté en haut-relief sur une dalle de pierre, dans une attitude raide et compassée.

Le maître-autel en bois sculpté de l'église de Münnerstadt (1490) est une œuvre beaucoup plus importante et dont l'authenticité nous est en outre certifiée par des documents. Sa décoration plastique est aujourd'hui dispersée, mais il est facile de la reconstituer. Ce retable était consacré à sainte Marie-Madeleine dont l'iconographie procède d'un amalgame entre trois personnages différents de l'Écriture : Marie, sœur de Lazare; Marie de Magdala, la pécheresse amoureuse, qui vint trouver Jésus dans la maison de Simon, lui parfuma les pieds avec des onguents précieux et les essuya avec la soie de ses cheveux, et sainte Marie l'Égyptienne, la prostituée folle de son corps qui alla expier au désert ses égarements charnels. Les trois légendes sont ici mêlées. La *Sainte Madeleine* dont la statue occupait le centre du retable est

représentée toute nue en « Maria ægyptica »[1]; elle est debout, les yeux levés, comme en extase; ses pieds touchent à peine le sol; ses cheveux retombent en longues tresses sur ses épaules, sur tout son corps et la recouvrent d'un manteau soyeux. Les proportions de cette figure sont loin d'être satisfaisantes.

Les statues en pierre d'*Adam* et d'*Ève* que Riemenschneider sculpta trois ans plus tard, en 1493, au portail sud de la chapelle de la Vierge *(Marienkapelle)* à Wurzbourg sont les premières grandes statues nues bien proportionnées du quinzième siècle, et, à ce titre, elles font époque dans l'histoire de la sculpture allemande. Elles sont d'un réalisme encore timide; mais malgré la gaucherie des attitudes, elles attestent un sentiment délicat de la beauté[2]. Malheureusement les originaux sont si endommagés qu'on a dû les transférer dans les collections de la Société d'Histoire de Wurzbourg et les remplacer par des copies.

Le Conseil fut si satisfait de ces deux statues qu'il chargea plus tard Riemenschneider de compléter la décoration de la chapelle municipale en

1. Le clergé de l'église de Münnerstadt, choqué de cette nudité, fit enlever *ex certis causis* la sainte de son retable et la remplaça par un tableau moderne, aussi médiocre que pudique. L'original est conservé au château de Mainberg.

2. Le Conseil, réuni en séance, avait décidé, à la majorité des voix, qu'Adam devait être représenté imberbe.

sculptant pour les contreforts quatorze statues de pierre représentant Jésus, saint Jean Baptiste et les douze apôtres. Cette importante commande occupa l'artiste de 1500 à 1506. Mais il est probable qu'il se contenta de fournir des dessins et laissa l'exécution à ses apprentis; car si la conception de ces figures est d'un grand charme, la facture en est sèche et médiocre. Les originaux, très restaurés, ont été transportés en partie à la cathédrale de Wurzbourg.

La *Madone* pittoresquement drapée de la « Neumünsterkirche » de Wurzbourg est de la même année 1493 que l'*Ève* nue de la chapelle de la Vierge, de sorte qu'il est facile de comparer à cette date la virtuosité de l'artiste dans le traitement des chairs et des draperies. Elle est debout sur un croissant de lune, dans l'attitude gracieuse et légèrement hanchée des Madones gothiques; l'Enfant nu qu'elle tient sur son bras gauche joue puérilement avec ses doigts de pied. C'est une *Maternité* naïve et tendre. En Allemagne comme en France, le groupe de la Vierge et de l'Enfant, qui avait, au treizième siècle, une majesté hiératique, prend, à cette époque, un caractère intime et familier [1].

Le chef-d'œuvre de la période de jeunesse de Meister Dill est le tombeau en marbre et en

1. Cf. MÂLE, *l'Art religieux de la fin du moyen âge. La tendresse humaine,* p. 147.



Phot. Stœdtner.

Planche XII.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER. — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE

Partie centrale du *Retable de la Vierge* (1495-1499).

Bois. — Eglise de Creglingen (Wurtemberg).

pierre grise de l'évêque Rudolf von Scherenberg, dans la cathédrale de Wurzbourg (1495). Sous un riche baldaquin de style gothique flamboyant, le prélat est couché, la mitre en tête, avec les insignes de sa double puissance séculière et ecclésiastique : l'épée et la crosse. Le masque de ce vieil évêque presque centenaire, à la peau parcheminée et labourée de rides profondes, aux yeux clignotants, aux lèvres minces, est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art du portrait (pl. 11); il se dégage de cette tête aristocratique, dont le regard intelligent est avivé par quelques touches de couleur, une telle expression de vie qu'on peut la comparer hardiment aux bustes florentins de Rossellino et de Benedetto de Majano, ou encore à cet inoubliable chanoine Van der Paele que Jan van Eyck a buriné dans son grand tableau du musée de Bruges. L'analyse implacable de ce visage si fortement individualisé ne dégénère pas, comme dans les portraits de Denner, peintre des rides et des pores de la peau, en minutie et en sécheresse; la précision menue du détail n'exclut pas un modelé par larges plans, avec de vigoureux contrastes d'ombre et de lumière : c'est une œuvre du plus beau style qui annonce et égale les chefs-d'œuvre de la période de maturité.

Tous les critiques s'accordent maintenant à revendiquer comme des œuvres capitales de Rie-

menschneider les trois magnifiques retables en bois sculpté qui se trouvent groupés aux alentours de la pittoresque ville de Rothenburg, dans la vallée d'un petit affluent du Main, la Tauber *(Taubergrund)*. Leur valeur artistique est telle que M. Tönnies n'a pas craint d'écrire avec un enthousiasme très légitime : « Le *Retable de la Vierge* dans l'église de Creglingen, le *Retable du Précieux Sang* dans l'église Saint-Jacques de Rothenburg et le *Retable de la Sainte Croix* à Detwang sont non seulement les œuvres les plus parfaites de Riemenschneider, mais ce que la plastique allemande tout entière, sans en excepter Veit Stoss, a produit de plus grandiose dans le domaine de la sculpture sur bois[1] ».

Aucun de ces retables ne porte trace de polychromie : et c'est ce qui explique la perfection d'une technique qui ne devait rien attendre que d'elle-même et ne comptait pas, pour masquer ses insuffisances, sur les prestiges de la peinture. L'exécution de ces sculptures est si supérieure à la production moyenne de Riemenschneider que M. Bode, dans son *Histoire de la plastique allemande*, se crut autorisé à lui en dénier l'honneur et à postuler l'existence d'un autre sculpteur franconien, qu'il baptisa, d'après le plus important de ces retables, « Maître de Creglingen » *(Meister des*

1. Tönnies, *Tilmann Riemenschneider*, p. 105.

Creglinger Altars). Son principal argument était qu'une inscription du retable de Creglingen indique la date de 1487, époque à laquelle Riemenschneider était manifestement trop jeune pour créer un pareil chef-d'œuvre. M. Tönnies a soumis les œuvres et les documents d'archives qui s'y rapportent à un contrôle plus approfondi : il a montré que la date sur laquelle s'appuie M. Bode était fictive ; dès lors toute son argumentation s'écroule. Le prétendu « Maître de Creglingen » n'est autre que Tilmann Riemenschneider lui-même.

Comment expliquer qu'un retable aussi précieux soit venu échouer dans l'église obscure d'un petit village wurtembergeois ? M. Tönnies suppose avec vraisemblance que l'œuvre était destinée, comme le *Retable du Précieux Sang*, à l'église Saint-Jacques de Rothenburg et qu'elle fut transportée à Creglingen pour être mise à l'abri des iconoclastes. Elle aurait été exécutée de 1495 à 1499 environ. Elle est tout entière de la main du maître : contrairement à l'usage, il ne semble pas que l'exécution des volets ait été confiée à des apprentis.

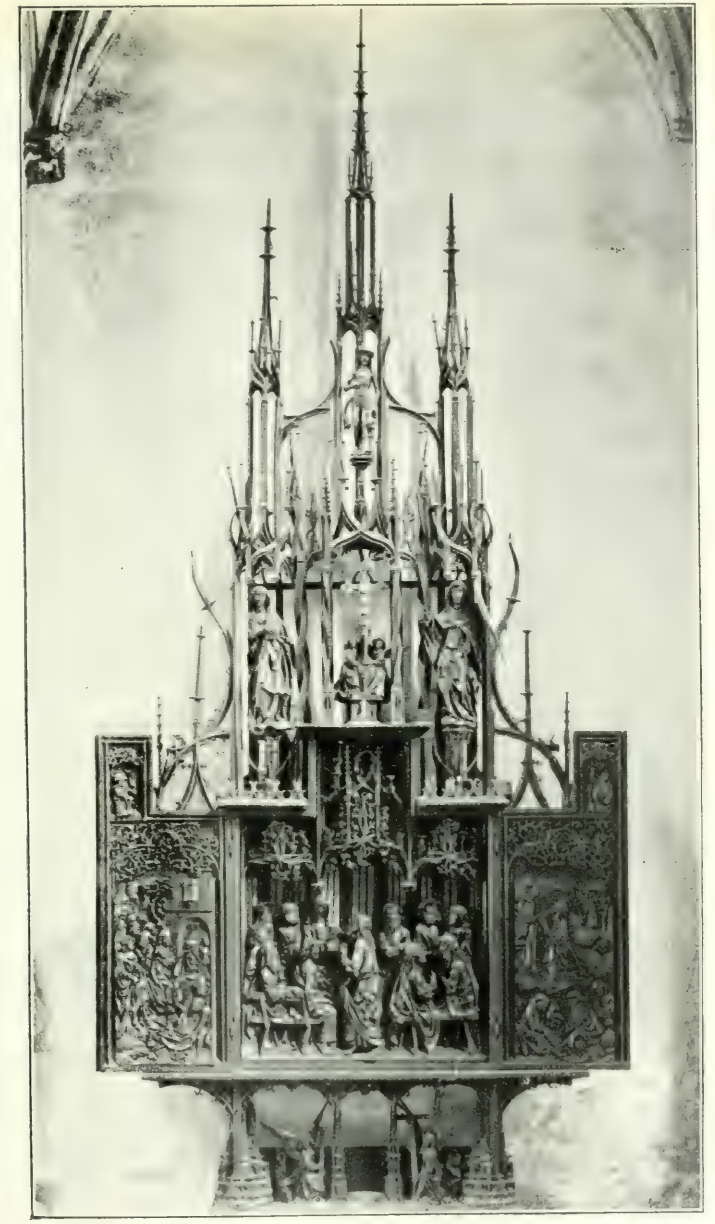
Le retable de Creglingen est un des plus grands retables allemands : il mesure 7 mètres de hauteur sur 3 m. 50 de large. C'est un triptyque à volets mobiles avec prédelle et couronnement architectonique. L'ornementation luxuriante est empruntée à la stylisation de la vigne.

Le thème de toute la décoration plastique est *la*

Glorification de la Vierge. Les bas-reliefs des volets représentent *la Salutation angélique, la Visitation, la Nativité* et *la Présentation au Temple*. La scène de *l'Annonciation* a un très grand charme : la Vierge est à genoux sur son prie-Dieu dans son oratoire, les mains croisées sur la poitrine ; elle se retourne timidement pour écouter le message de l'ange, jeune diacre ailé, aux cheveux bouclés, dont le vent agite la chape aux plis lourds. Au-dessus, Marie et Élisabeth se tendent la main dans un paysage montagneux, devant une porte de ville surmontée d'une échauguette. Puis c'est la Vierge qui s'agenouille devant l'enfant nu couché sur un pan de son manteau, tandis que Joseph encapuchonné dans un long manteau tient une chandelle allumée dans la nuit [1]. *La Présentation au Temple* est malheureusement déparée par des fautes de perspective que n'eût certes pas commises le Tyrolien Michael Pacher, le peintre-sculpteur mantegnesque du retable de Saint-Wolfgang ; le grand prêtre tient dans ses bras l'enfant emmailloté ; Joseph suivi de Marie, coiffée d'un béguin à mentonnière, apporte les deux colombes du sacrifice.

La prédelle représente *l'Adoration des Mages* et *Jésus au milieu des docteurs*, parmi lesquels figurent les portraits présumés de l'artiste et du donateur ;

1. Il était de tradition, au théâtre, de représenter Joseph une chandelle à la main, au moment de la Nativité. Cf. Mâle, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 62.



Phot. Stœdtner. Planche XIII.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER. — RETABLE DU PRÉCIEUX SANG (1499-1505).

Bois. — Rothenburg, église Saint-Jacques.

au milieu, deux anges tiennent un linge sur lequel s'imprimait peut-être la Sainte Face.

Quant au panneau principal, tout ajouré de fenêtres gothiques, il est consacré à *l'Assomption de la Vierge* (pl. 12). Au milieu Marie en prière, environnée d'un essaim de petits anges, s'élève sur un nuage. A ses pieds, les douze apôtres sont représentés par groupes de six, debout ou à genoux : au premier plan saint Jean et saint Pierre lèvent les yeux vers l'apparition ; les autres apôtres sont pittoresquement groupés derrière eux. Les têtes ont une expression très individuelle ; les draperies sont traitées avec une extrême virtuosité. Ce motif convenait à merveille au talent plus lyrique que dramatique de Riemenschneider : il a su rendre admirablement la tristesse muette de ceux qui restent, à la mort d'un être cher [1].

Enfin dans le pignon fleuronné du rétable, il évoque la Vierge glorieuse qui s'agenouille entre Dieu le père et Jésus, tandis que deux anges planant posent sur sa tête la couronne d'or.

Le *Retable du Précieux Sang (Heiliger Blutaltar)* à l'église Saint-Jacques de Rothenburg « *ob der Tauber* » est sans doute un peu postérieur : il aurait été exécuté entre 1499 et 1505 (pl. 13). Son architecture et son ornementation de style gothique

1. Il faut rapprocher des apôtres de Creglingen *les Quatre Évangélistes* du musée de Berlin qui sont certainement de la même époque.

fleuri, qui doivent être attribuées d'après les comptes d'archives au menuisier Erhard, sont d'une extrême élégance. L'encadrement des volets et la décoration des baldaquins qui se composent de réseaux de branches entrelacées ne sont pas indignes de la décoration sculpturale. Pour les figures, Riemenschneider n'eut qu'à suivre les instructions des théologiens qui avaient réglé minutieusement à l'avance l'ordonnance de la composition. Dans le pignon gothique, deux anges portent la croix-reliquaire qui contient dans une ampoule de cristal quelques gouttes du Sang de notre Sauveur, la plus précieuse des insignes reliques de Saint-Jacques de Rothenburg[1]. Deux volets qui représentent en bas-relief *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* et *la Prière sur le mont des Oliviers* encadrent le sujet principal qui est consacré à *la Cène*. Le sens de ce retable n'est donc pas douteux : il signifie aux fidèles que la Passion du Christ trahi et crucifié est la condition et le gage de leur rédemption.

Le Christ et les apôtres sont réunis pour la Cène dans une chapelle qu'éclairent de hautes fenêtres gothiques. Par un artifice archaïque, les têtes des personnages assis derrière la table sont à un niveau

1. La dévotion au Précieux Sang était particulièrement développée à Bruges, où une confrérie du Saint-Sang s'était formée au quatorzième siècle. Cf. dans WECHSLER, *Die Sage von Graal*, Halle, 1899, la liste des églises qui possédaient des gouttes du Saint Sang.

plus élevé que la tête de Judas qui se tient debout au premier plan. Il est à remarquer que la composition ne reproduit plus le schéma de la Passion de Jean Michel qui devait être traditionnel dans les Mystères et auquel nous avons vu que Dirk Bouts et Adam Krafft s'étaient scrupuleusement conformés. Le Christ lève la main droite comme pour parler, tandis que Judas fait le geste de relever le pan de son manteau pour partir. Sauf Pierre et Jean, aucun des apôtres ne semble comprendre la gravité de l'heure : l'un d'eux porte avec insouciance son verre à sa bouche.

La composition manque donc d'unité; elle est loin de valoir le beau groupe des *Apôtres* du retable de Creglingen et à plus forte raison l'incomparable *Cenacolo* de Léonard dont il serait cruel d'évoquer ici le souvenir. Mais l'expression sérieuse de ces visages allongés, aux pommettes saillantes et aux longs cheveux frisés, les gestes de ces mains maigres aux veines gonflées ne manquent pas d'éloquence; les formes apparaissent suffisamment sous le couvert des draperies aux plis cassants, et la virtuosité technique est remarquable dans le modelé des chairs[1].

Le troisième des retables de la Tauber, qui a dû être sculpté vers 1500, se trouve dans l'église de

1. Le retable du Précieux Sang est encore très bien conservé : il ne manque que le milieu de la prédelle qui devait représenter *la Lamentation sur le corps du Christ*.

Detwang, près de Rothenburg. *Le Christ en croix* qui occupe le centre de l'autel est, d'après M. Bode, « l'une des plus nobles représentations du Crucifié dans l'art allemand ». Au groupe des saintes Femmes et de la Vierge défaillante que Jean soutient dans ses bras répond symétriquement de l'autre côté de la croix le groupe pittoresque des légionnaires casqués et des juifs coiffés de fantastiques turbans.

C'est à cette époque qu'il faut placer sans doute l'exécution de deux œuvres charmantes qui sont venues s'égarer à Londres au musée de South Kensington : leur parenté avec les retables de la Tauber n'est pas douteuse. Le premier de ces bois sculptés est probablement le fragment d'un retable de la Famille de la Vierge *(Sippenaltar)*, sujet de prédilection de l'art chrétien au commencement du seizième siècle[1] : il représente deux vieux époux dans une stalle d'église. La vieille Anne, vêtue à la mode de 1500, tient sur ses genoux un livre ouvert; Joachim, vieillard imberbe aux cheveux bouclés, est debout derrière elle et appuie d'un air triste et résigné ses deux bras sur le dossier du prie-

1. Il suffit de rappeler le retable éponyme du Maître de la Famille de la Vierge *(Meister der heiligen Sippe)* dans l'École colonaise, le triptyque de *la Famille de la Vierge* de Quentin Metsys au musée de Bruxelles et celui de Lucas Cranach au Musée Stædel de Francfort, qui sont tous les deux de la même année 1509.



Phot. Stœdtner. Planche XIV.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER. — TOMBEAU DE L'EMPEREUR HENRI II ET DE L'IMPÉRATRICE CUNÉGONDE (1499-1513).

Pierre. — Bamberg, Cathédrale.

Dieu. Les proportions de ce groupe sont excellentes et la perfection du détail exquise.

Les deux petits bustes d'Adam et d'Ève, précieusement ciselés en bois de poirier, sont d'un art encore plus séduisant. L'expression songeuse d'Adam auréolé d'une magnifique chevelure bouclée, le ravissant visage d'Ève dont la bouche mignonne est légèrement ouverte rappellent, en les dépassant par la sûreté du modelé et la perfection du rendu, les bustes les plus admirables de Conrad Meyt et les célèbres modèles en buis des médailleurs de Nuremberg et d'Augsbourg[1]. L'art de Riemenschneider atteint ici son point de perfection.

A ces chefs-d'œuvre en bois sculpté, la sculpture en pierre ne peut opposer que le tombeau de l'empereur Henri II à la cathédrale de Bamberg, qui est dans l'œuvre de Riemenschneider le majestueux pendant du retable de Creglingen : commencé en 1499, il était achevé en 1513.

Ce tombeau monumental, qui remplace une ancienne sépulture plus modeste, se dresse complètement isolé au milieu du chœur. Il est sculpté en calcaire de Solenhofen, pierre de grain très fin qui se prête au travail le plus délicat du ciseau et dont les petits maîtres allemands ont su tirer le parti le

1. Un groupe de trois figures nues du musée de Vienne qui ymbolisent *la Jeunesse, la Beauté, la Laideur*, a été indûment rapproché des bois sculptés du musée de Londres; leur style Renaissance ne permet pas de les attribuer à Riemenschneider.

plus ingénieux dans leurs menues plaquettes ou leurs portraits-médaillons. Sur le sarcophage reposent côte à côte sous des baldaquins les effigies de l'empereur Henri et de l'impératrice Cunégonde, fondateurs de l'église cathédrale de Bamberg (pl. 14). Les deux gisants portent les insignes impériaux, le sceptre et la couronne, et leurs pieds s'appuient sur des lions héraldiques aux armes de Bavière et de Luxembourg. Leurs têtes sont peu individuelles : ce sont des portraits de seconde main, que Riemenschneider n'a pu exécuter que d'après des documents anciens. Le pittoresque de leurs costumes, jadis relevés de dorures, est tempéré et comme ennobli par les plis majestueux d'amples manteaux d'apparat. Il est singulièrement instructif de comparer ces deux statues tombales du commencement du seizième siècle aux deux nobles statues de l'empereur et de l'impératrice qu'un maître anonyme du treizième siècle avait déjà dressées dans l'ébrasement d'un des portails de Bamberg.

Les côtés du sarcophage sont décorés de cinq bas-reliefs où se déroule la légende du couple impérial. Riemenschneider s'est plu ici à narrer, conformément aux prescriptions minutieuses du chapitre, comment l'impératrice se lava du reproche d'infidélité, en se soumettant volontairement au Jugement de Dieu et en marchant pieds nus sur des socs de charrue ardents et comment elle calma la révolte des ouvriers de la cathédrale qui exi-

geaient un salaire excessif. Les autres bas-reliefs sont consacrés à la guérison miraculeuse, à la mort édifiante et au salut de l'âme de l'empereur : saint Benoît le guérit de la pierre en lui ouvrant le ventre pendant son sommeil et, à son réveil, il trouve dans sa main le calcul qui le faisait souffrir; sur son lit de mort, il désigne l'impératrice à ses courtisans assemblés et leur déclare solennellement qu'il la laisse vierge comme il l'a reçue [1]; enfin l'Archange saint Michel, le peseur d'âmes, déjoue la ruse du diable qui essaie frauduleusement de faire pencher la balance de son côté. Ces narrations sont d'une valeur inégale : mais ce tombeau, dans son ensemble, est digne d'une cathédrale que la statuaire monumentale du treizième siècle avait peuplée de chefs-d'œuvre.

La dernière période de l'artiste qui s'étend environ de 1515 à 1525 est une période de déclin. Ses occupations de membre du Conseil et les troubles politiques l'arrachent au soin exclusif de son art : il se copie lui-même sans scrupule; les motifs qu'il reprend deviennent de plus en plus conventionnels et schématiques : il se contente de produire des ouvrages d'atelier dont il laisse l'exécution à des apprentis de plus en plus nombreux : un document de 1501 en nomme déjà une douzaine.

1. La chronique les appelait « virginei conjuges ».

L'effigie mortuaire de l'abbé Johann Trithemius à l'église du Neumünster de Wurzbourg (1516) a déjà quelque chose de raide et de guindé. L'abbé mitré du couvent des Écossais, vieil humaniste imberbe aux yeux rusés, est représenté en très faible relief, vêtu des ornements épiscopaux. Les plis des draperies, moins anguleux et moins surchargés que dans les œuvres antérieures, dénotent une préoccupation nouvelle de simplicité et de rythme. Cependant l'ornementation en feuilles de trèfle est encore gothique.

Trois ans après, en 1519, nous voyons poindre pour la première fois chez Riemenschneider, dans le tombeau en marbre rouge de l'évêque Lorenz von Bibra, à la cathédrale de Wurzbourg, un avant-goût de la Renaissance italienne. L'encadrement est constitué par deux colonnes en forme de balustres couronnées de chapiteaux à feuilles d'acanthe et par une arcature en plein cintre décorée de guirlandes et de putti. L'effet de cette architecture n'est pas très heureux : elle manque d'équilibre et de logique. En outre l'effigie de l'évêque ne gagne pas à être comparée à celle de son prédécesseur l'évêque Rudolf von Scherenberg que Riemenschneider avait sculptée pour la même église plus de vingt ans auparavant.

La dernière œuvre connue du maître est le haut-relief en pierre de *la Pietà* à l'église de Maidbrunn, près de Rimpar (vers 1525). A l'arrière-plan se

dressent les trois croix sinistres du Golgotha, tendant leurs bras vides dans le ciel. Autour du cadavre du Christ, qui vient d'être descendu de la croix, s'assemblent les personnages de la Lamentation; Joseph d'Arimathie soutient tendrement sa tête inerte qui retombe; la Vierge à genoux, assistée par saint Jean, saisit la main de son fils [1]. Mais cette émouvante composition manque d'unité, et la routine apparaît dans la répétition des mêmes motifs, par exemple dans le geste uniforme des trois femmes en pleurs. Ces pléonasmes trahissent chez l'artiste l'appauvrissement de sa faculté d'invention.

Après avoir étudié dans leur ordre chronologique les retables et les tombeaux de Riemenschneider, il resterait à dire un mot des nombreuses statues isolées qui appartiennent à toutes les époques de sa vie et ne sont généralement pas datées. La plupart de ces statues en pierre ou en bois sont des *Madones*. Wurzbourg était la ville de Notre-Dame par excellence : c'est à elle que les bourgeois avaient dédié leur chapelle municipale *(Marienkapelle)* et que le prince-évêque avait consacré son château fort de Marienberg sur la rive gauche du Main; de nombreuses façades de maisons étaient décorées d'images de la Vierge. Le talent féminin de Riemenschneider s'accordait à merveille avec ce

1. Nicodème, honnête bourgeois aux cheveux longs et au visage glabre, coiffé d'un chapeau de feutre sans bords, serait le portrait de Riemenschneider par lui-même.

thème populaire qu'il a varié avec amour. Tantôt ses *Madones* portent l'Enfant sur le bras gauche, comme la délicieuse *Madone* de 1493 à l'église du Neumünster; tantôt, elles le tiennent appuyé sur leur épaule droite comme *la Madone* en pierre grise du Musée Staedel de Francfort, pur chef-d'œuvre, remarquable par la noblesse des proportions et le grand caractère des draperies[1]. M. Bode n'hésite pas à proclamer que c'est « la figure isolée la plus parfaite de la main du maître ». Il faut en rapprocher certaines figures de saintes : la *Sainte Dorothée* et *la Sainte Marguerite* de la chapelle de la Vierge à Wurzbourg, la *Sainte Madeleine* et la *Sainte Walburge* du Musée national bavarois de Munich, qui comptent parmi les œuvres les plus exquises de l'artiste.

C'est dans ces œuvres féminines et tendres qu'il donne toute sa mesure. Les scènes dramatiques et mouvementées ne conviennent pas à son talent. Il est tout le contraire d'un Veit Stoss. Son lyrisme sentimental s'oppose au style viril, quelquefois dur et sec de Nuremberg. Les sentiments qu'il exprime le plus volontiers sont la douleur muette, la tristesse songeuse, la joie calme. Il donne à toutes ses *Madones* et à toutes ses *Saintes* la même expression de grâce languissante et rêveuse, le même caractère

1. Quelques-unes de ces *Madones* sont des « Madones doubles » *(Doppelmadonnen)* adossées l'une à l'autre et faites pour être vues sur les deux faces.

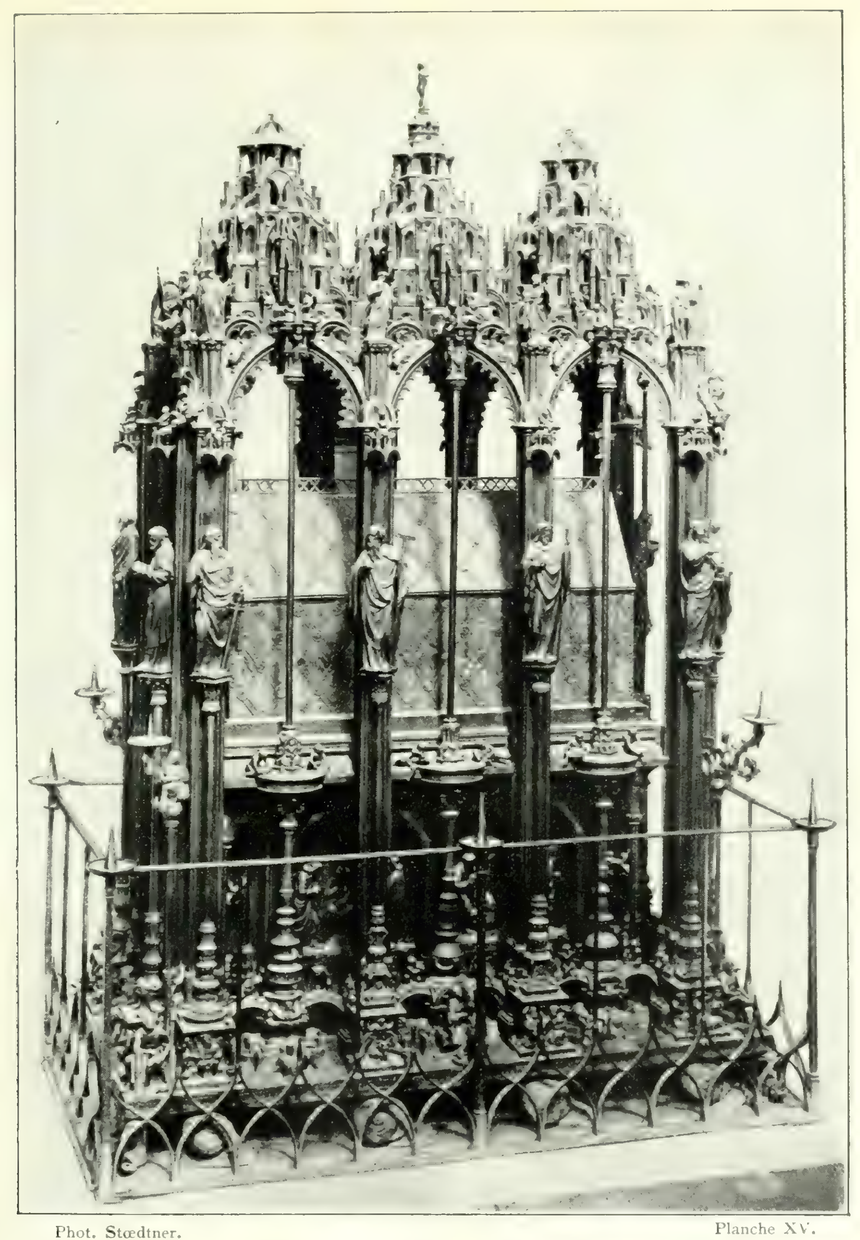
de suavité mignarde. Telle est la gamme de sentiments dont il dispose pour exécuter ses variations; elle est peu étendue. Son talent délicat, mais de peu d'envergure, est de ceux dont on a vite fait de toucher les limites.

A cette tendresse contemplative, Riemenschneider joint heureusement un réalisme pittoresque et précis qui le sauve de la fadeur et de l'uniformité. On est séduit par l'expression grave et songeuse de ses figures viriles au visage maigre et osseux, aux longs cheveux bouclés, qui sont de vrais bourgeois de Wurzbourg pris sur le vif, des bourgeois allemands de l'époque de la Réforme. Les pittoresques costumes de ce temps, qui indignaient les prédicateurs par leur luxe effréné et leur dévergondage impudique, sont rendus avec la plus grande exactitude : les hommes, fiers de leurs boucles ondulées, sont coiffés de larges barrettes ou de fantastiques chaperons; les femmes, qui ont généralement les cheveux plaqués en nattes épaisses sur les oreilles, portent une sorte de turban triangulaire ou un béguin à mentonnière; leurs corsages, largement échancrés, laissent apercevoir à la naissance de la gorge une fine chemisette plissée; leurs robes de brocart s'enrichissent de fleurs stylisées et de broderies. La Vierge, le Christ, les Apôtres sont les seuls personnages qui ne soient pas vêtus à la mode de Wurzbourg et qui se drapent majestueusement dans ces longues tuniques simples et nobles qui

leur confèrent un caractère d'éternité. L'histoire des mœurs et du costume aurait donc beaucoup à glaner dans l'œuvre de Riemenschneider, image fidèle de la vie allemande au commencement du seizième siècle.

Mais il mérite surtout d'être admiré à cause de son sens délicat de la beauté et de sa virtuosité technique. Sa connaissance du nu est très supérieure à celle de ses contemporains de Nuremberg, Veit Stoss et Adam Krafft; sous les plis compliqués de ses draperies, les formes du corps restent toujours visibles. Les visages encadrés de longs cheveux bouclés, les mains avec leur lacis de veines à fleur de peau sont détaillés avec une exactitude magistrale.

Bien qu'il ait vécu jusqu'en 1531, à une époque où la Renaissance italienne avait déjà depuis longtemps franchi les Alpes, Riemenschneider reste jusqu'à la fin fidèle aux formes gothiques. L'invasion italienne fut sans doute plus tardive à Wurzbourg qu'à Nuremberg et la technique du bois que le maître semble avoir préférée était par essence réfractaire à l'italianisme. En tout cas il est indéniable que, sauf dans le tombeau de l'évêque Lorenz von Bibra, l'influence de la Renaissance italienne demeure complètement absente de cette œuvre profondément traditionnaliste et nationale.



Phot. Stœdtner. Planche XV.

PETER VISCHER. — TOMBEAU DE SAINT SEBALD (1507-1519).

Bronze. — Nuremberg, église Saint-Sebald.



CHAPITRE VI

PETER VISCHER (1460-1529)

La fonderie Vischer à Nuremberg. — Le *Tombeau de l'archevêque Ernest* à la cathédrale de Magdebourg (1495). — Le *Tombeau de saint Sebald* (1507-1519). — *La Belle Madone* de Nuremberg. — Le *Tombeau de l'empereur Maximilien* à Innsbruck et la statue du roi Arthur (1513). — L'italianisme de Peter Vischer.

C'EST à Peter Vischer, le maître fondeur de Nuremberg, qu'était réservée la mission de faire pénétrer dans la sculpture allemande l'influence de la Renaissance italienne, à laquelle Veit Stoss, Adam Krafft et Tilmann Riemenschneider s'étaient obstinément dérobés. Son œuvre, à la fois très nationale et imprégnée d'italianisme, marque un des tournants les plus critiques de l'histoire de la sculpture : la transition de l'art gothique à la Renaissance. Avec lui la sculpture allemande change d'orientation. Peter Vischer peut être comparé à cet égard à son

grand contemporain Albert Dürer, qui, tout en restant par sa formation artistique et intellectuelle un homme du moyen âge, a éprouvé le premier la nostalgie de l'Italie et a précipité l'évolution de la peinture allemande vers la Renaissance. C'est dans la fonderie des Vischer et dans l'atelier de Dürer que s'est élaborée à Nuremberg la Renaissance allemande.

La sculpture en bronze, qui arrive avec Peter Vischer à son apogée, était loin d'être une technique nouvelle en Allemagne. Les premiers monuments de la plastique allemande sont les portails en bronze des cathédrales d'Augsbourg et d'Hildesheim. Cet art avait atteint dès le onzième siècle un remarquable développement en Saxe et particulièrement à Hildesheim, sous le brillant épiscopat de l'évêque Bernward, précepteur de l'empereur Othon III.

C'est vers le milieu du quinzième siècle que le père de Peter Vischer, Hermann, transporta cette industrie d'Ulm à Nuremberg où il acquit en 1453 le droit de bourgeoisie et de maîtrise. L'activité du chef de la célèbre famille de fondeurs est assez mal connue. Peut-être faut-il lui attribuer les fonts baptismaux de la chapelle Löffelholz à Saint-Sebald. Il est en tout cas l'auteur des fonts baptismaux de l'église paroissiale de Wittenberg (1457). La cuve baptismale a la forme d'un bassin octogone de bronze qui repose sur une base de style gothique fleuri, et ses côtés sont décorés de huit figures

d'apôtres en relief, de proportions assez lourdes; la fonte et la ciselure de ces figures témoignent d'un art encore inexpert.

Peter Vischer, qui est reçu en 1497 dans la gilde des fondeurs de bronze *(Rotgiesser)*, porte l'industrie créée par son père à un point de prospérité inouï. Pendant près d'un demi-siècle, la fonderie Vischer aura pour ainsi dire le monopole exclusif des monuments funéraires en bronze en Allemagne et dans toute l'Europe orientale. La renommée du maître était si grande, nous disent les chroniqueurs, que « lorsqu'un prince ou un grand potentat venait à Nuremberg, il ne manquait jamais de lui rendre visite dans sa fonderie [1] ». L'historiographe Neudörffer rapporte que « ses plus grandes fontes se trouvent en Pologne, en Bohême, en Hongrie, ainsi que chez les Électeurs et dans toutes les parties du Saint-Empire » [2].

En effet Nuremberg ne possède de lui qu'un seul ouvrage, son chef-d'œuvre il est vrai : le *Tombeau de saint Sebald*. Quelques-unes de ses meilleures plaques funéraires, par exemple le tombeau d'un membre inconnu de la famille Salomon et

1. « Peter Vischer war im Giessen dermassen berühmt dass, wenn ein Fürst herkam oder ein grosser Potentat, er's selten unterliess, dass er ihn nicht in seiner Giesshütte besuchet. »

2. « Die grössten Güsse, die er gethan hat, findet man in Polen, Boheim, Ungarn, auch bei Churfürsten, allenthalben im Hayligen Reich. »

celui de l'humaniste florentin Callimachus, qui était devenu secrétaire du roi Casimir de Pologne, doivent être cherchées jusque dans des églises de Cracovie[1]. Les autres sont éparses à Meissen, Magdebourg, Breslau, Ratisbonne, Innsbruck. L'exportation de ces œuvres dans toutes les parties de l'Europe centrale et orientale a puissamment contribué au rayonnement de l'École franconienne.

Presque toutes les œuvres sorties de la fonderie de Nuremberg sont des monuments funéraires; le bronze qui servait jadis à fabriquer des portes d'église, des grilles, des fonts baptismaux, est spécialement affecté à cette époque à la sculpture tombale. Peter Vischer est proprement, pour employer une expression du moyen âge, un « tombier » *(Todengreber)*. Il exécute des tombeaux de toutes formes et de toutes dimensions, depuis la modeste plaque funéraire ou « plate-tombe » *(Grabplatte)*, simple lame de cuivre gravée ou repoussée, jusqu'au sarcophage monumental, complètement isolé, qu'on appelle communément « haute tombe » *(Hochgrab)*. A la fin de sa vie, l'épitaphe murale *(Wandgrab)* adossée au mur des églises remplace de plus en plus, sous l'influence de la Renaissance vénitienne, le tombeau isolé.

Par contre on ne voit pas apparaître, dans la sculpture funéraire de la première Renaissance

1. Cf. K. Simon, *les Plaques funéraires de P. Vischer à Cracovie.* Repert. f. Kunstw., 1906.



Planche XVI.

PORTRAIT DE PETER VISCHER PAR LUI-MÊME.

Détail du tombeau de saint Sebald. — Nuremberg, église Saint-Sebald.

allemande, cette conception du tombeau à deux étages, réunissant dans le même monument deux effigies du défunt : en bas le *gisant,* cadavre nu et putride, en haut l'*orant,* représenté au vif, agenouillé sur son prie-Dieu. Ce thème monumental, dont le tombeau de Louis XII à Saint-Denis donna le premier modèle, est inconnu à l'art de Peter Vischer : il faut avouer d'ailleurs qu'il se prêtait beaucoup mieux à être réalisé en marbre qu'en bronze.

Le plus ancien de ces monuments funéraires est la « haute tombe » de l'archevêque Ernest à la cathédrale de Magdebourg (1495)[1]. Le gisant repose dans ses ornements épiscopaux sous un riche baldaquin de style gothique fleuri. Le sarcophage monumental est décoré à ses deux extrémités des statuettes de saint Maurice, patron de Magdebourg, et de saint Étienne, patron d'Halberstadt[2], et sur ses longs côtés des statues de bronze des douze apôtres. Ces figures sont de proportions massives, mais très fortement individualisées : elles sont comme l'annonce des célèbres apôtres du tombeau de saint Sebald. L'ornementation est encore purement gothique, de même que dans la plaque funéraire de

1. L'œuvre est signée et datée : « Gemacht zu Nurnberg von mir Peter Vischer rotgiesser und ist vollbracht worden da man zalt 1495. »

2. L'évêque d'Halberstadt dépendait du diocèse de Magdebourg.

l'évêque Jean IV à la cathédrale de Breslau qui est datée de 1496.

Outre ces monuments d'évêques destinés à des cathédrales, Peter Vischer reçoit des commandes de tombeaux pour des seigneurs laïques. Le double tombeau du comte et de la comtesse de Henneberg à la collégiale de Römhild en Thuringe doit être daté sans doute de 1508. Le comte est représenté armé, casqué, la dextre sur la garde de son épée, les pieds sur un lion, symbole de la force; en face de lui, sa femme, dans le pittoresque costume des matrones du seizième siècle, les pieds appuyés sur un chien, symbole de la fidélité, égrène placidement son chapelet. Le monument très mutilé du comte Eitel von Hohenzollern et de sa femme, exécuté vers 1510 pour l'église d'Hechingen en Souabe, n'est guère qu'une répétition du précédent.

Un problème qui ne saurait être éludé se pose à propos de ces deux monuments. On a découvert dans les collections de Christchurch College à Oxford et au Musée des Offices à Florence des dessins avec le monogramme de Dürer qui représentent précisément ces tombeaux de Römhild et d'Hechingen. Ces dessins ont-ils servi de modèles (*Visierungen*) à Peter Vischer? Et dans ce cas faut-il admettre qu'il travaillait en général d'après des modèles étrangers? S'il en était ainsi, son importance dans l'histoire de l'art serait très amoindrie.

Certains critiques ont été jusqu'à soutenir que Peter Vischer devait être considéré comme un simple fondeur qui se bornait à exécuter les modèles que lui fournissaient les artistes de Nuremberg : Veit Stoss, Adam Krafft, Jacopo de' Barbari, Albert Dürer. En réalité rien ne nous autorise à affirmer aussi catégoriquement que le célèbre sculpteur n'a été qu'un simple manœuvre, un vulgaire praticien. Sans doute la collaboration des peintres et des sculpteurs était fréquente au seizième siècle : nous savons, par exemple, que le peintre Jehan Perréal fut chargé de « faire le patron pour la sépulture des ducs de Bretagne » qui se trouve aujourd'hui à la cathédrale de Nantes [1]. Mais s'ensuit-il nécessairement que Michel Colombe n'ait d'autre mérite que d'avoir exécuté ses dessins ? D'ailleurs la signature de Dürer sur le dessin des Offices semble avoir été falsifiée et la date de 1513 ne permet pas de considérer ces dessins comme les patrons des tombeaux, puisqu'ils étaient déjà terminés à cette époque.

L'œuvre maîtresse de Peter Vischer, — et en même temps l'œuvre la plus populaire de toute la sculpture allemande de la Renaissance, — est le tombeau de saint Sebald à Nuremberg (pl. 15). La première esquisse du monument, qui est conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne,

1. VITRY, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris, 1901.

date de 1488. Mais l'exécution fut retardée jusqu'en 1507 et lorsque le Conseil de Nuremberg se décida à « faire fondre en laiton *(Messing)* le monument du prince céleste saint Sebald, » le goût artistique avait tellement changé qu'il fallut faire subir à ce premier projet d'importantes modifications. L'armature gothique se couvrit de motifs Renaissance; les trois pyramides du baldaquin, qui étaient conçues dans le style de *la Belle Fontaine* et du *Tabernacle,* furent remplacées par trois coupoles qui modifiaient complètement le profil et le galbe de la châsse. Le travail dura douze ans. Une inscription commémorative nous apprend en effet « que ce monument, entrepris grâce aux libérales aumônes de pieuses gens à la gloire de Dieu tout-puissant et en l'honneur de saint Sebald, prince du ciel, est l'œuvre de Peter Vischer, bourgeois de Nuremberg, travaillant avec ses fils et qu'il a été achevé en l'an 1519[1] ».

L'appellation traditionnelle de tombeau de saint Sebald *(Sebaldusgrab)* n'est pas rigoureusement exacte. L'œuvre de Peter Vischer n'est pas à proprement parler un tombeau. Elle se compose d'un *soubassement* richement décoré supportant une châsse en argent du quatorzième siècle et d'un

1. « Peter Vischer pürger zu Nürenberg machet das werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im jar 1519 und ist allein got dem almechtigen zu lob und sankt Sebold dem himelfürsten zu eren mit hilff frummer leut von den almossen bezalt. »



Phot. Stœdtner.

Planche XVII.

PETER VISCHER. — LES APÔTRES PIERRE ET PAUL.

Détails du tombeau de saint Sebald. — Nuremberg, église Saint-Sebald.

baldaquin en forme de chapelle *(sacellum)*, qui sert à la fois d'enveloppe protectrice et de couronnement décoratif. Peter Vischer s'est borné en somme à entourer d'une magnifique armature en laiton une châsse vénérable.

L'architecture et la décoration de ce monument procèdent d'un singulier alliage entre le style gothique et la Renaissance italienne. C'est une œuvre essentiellement hybride. L'architecture est restée presque purement gothique, tandis que la décoration plastique et surtout l'ornementation sont imprégnées d'influences italiennes. C'est un fait constant dans l'histoire de l'art que lorsqu'un style nouveau pénètre dans un pays étranger, il commence par renouveler non les formes architecturales, qui sont relativement stables, mais les détails d'ornementation. La Renaissance italienne va transformer d'abord la décoration : c'est beaucoup plus tard qu'elle modifiera, dans sa structure et dans son esprit, l'architecture allemande.

La plinthe du soubassement de la châsse repose sur douze escargots et quatre dauphins en bronze. Sur huit piliers reliés par des ogives dentelées s'élèvent trois baldaquins en forme de coupoles, étayés par une forêt inextricable de contreforts et d'arcs-boutants.

L'ornementation de la base des colonnes à balustre est d'une extraordinaire richesse. Comme dans la plupart des monuments d'art religieux de

la première Renaissance, l'iconographie chrétienne traditionnelle et l'iconographie païenne s'entremêlent de la façon la plus singulière[1]. Les Prophètes de l'Ancien Testament voisinent avec les héros des *Métamorphoses* d'Ovide. Aux quatre angles du soubassement, Persée, Samson, Hercule et Nemrod symbolisent la victoire sur la nature physique; au milieu les quatre Vertus Cardinales, la Tempérance, la Prudence, la Force et la Justice, figurent les bases de la vie morale. Des *putti* éparpillés sur les socles, sur les baldaquins, agacent de jeunes chiens ou gambadent joyeusement; des harpyes aux reins cambrés font office de porte-flambeaux. Cette décoration hybride séduit par une étonnante richesse d'invention, une exubérance allègre et joyeuse.

Les thèmes traditionnels ont été empruntés par Peter Vischer à la Bible ou aux Bestiaires du moyen âge. Mais les motifs mythologiques supposent la connaissance des œuvres classiques avec lesquelles le maître fondeur s'était familiarisé par l'intermédiaire des humanistes de Nuremberg : Conrad Celtes, Hartmann Schedel ou Wilibald Pirckheimer. C'est ainsi qu'une des Muses du

1. Le jubé de la cathédrale de Limoges, qui fut élevé par l'évêque Jean de Langeac en 1534, est orné de six bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule d'après des plaquettes de Moderno. Ces bas-reliefs mythologiques voisinaient avec l'image des Vertus et des Pères de l'Église.

tombeau de saint Sebald est empruntée aux *Quatuor libri amorum* de Conrad Celtes ; la figure de Marsyas dérive d'une gravure sur bois qui sert de frontispice à une édition d'Ovide parue à Venise en 1497.

Le soubassement de la châsse est décoré sur ses longs côtés de quatre bas-reliefs et à ses extrémités de deux statuettes qui représentent saint Sebald, titulaire de la châsse, et, par un juste hommage, Peter Vischer lui-même, l'auteur du monument (pl. 16). Le maître chaudronnier, trapu et barbu, s'est représenté en vêtement de travail avec les outils de son métier, et cette effigie d'artisan laborieux est plus éloquente que maint portrait d'apparat. Coiffé d'une calotte de cuir, le tablier de cuir autour des reins, il tient bien en mains le marteau et le ciseau. « Il est là, nous dit Neudörffer, tel qu'on le voyait tous les jours dans sa fonderie [1]. » C'est l'illustration la plus frappante de ce mot de Gœthe que « l'art repose sur le métier [2] ». Le Musée du Louvre possède une excellente réplique en buste de ce portrait.

Saint Sebald, vêtu en ermite d'une haire de crin, lui fait pendant de l'autre côté du socle : il tient un bâton de pèlerin à la main droite et dans la main gauche le modèle de l'église.

1. « Wie er aber gesehen und wie er täglich in seiner Giesshütten umgangen und gearbeitet, das findet man unten am Ende Sant Sebalds Grab. »

2. *Kunst ruht auf Handwerk.*

Les bas-reliefs du soubassement sont naturellement consacrés à sa légende : le thaumaturge remplit miraculeusement une cruche de vin, châtie un impie que la terre engloutit, se chauffe les pieds à des glaçons brûlants et rend la vue à un aveugle. Ces quatre compositions modelées en faible relief sont traitées dans le plus pur style de la Renaissance : les accessoires pittoresques sont éliminés pour donner aux figures principales plus d'importance et aux groupes plus d'harmonie. On ne saurait trop admirer à cet égard le bas-relief de la guérison de l'aveugle dont les gestes tâtonnants sont rendus avec une vérité émouvante. L'influence italienne est surtout sensible dans le traitement des draperies minces et souples qui laissent deviner les formes nues sur lesquelles elles se moulent : parfois même la draperie transparente se colle si étroitement au corps qu'on dirait une étoffe mouillée. Il n'y a plus rien qui rappelle les grosses étoffes de laine aux plis lourds de la sculpture gothique du quinzième siècle.

Les admirables figures d'apôtres (pl. 17) qui ornent à mi-hauteur les piliers du baldaquin marquent un grand progrès sur les apôtres plus anciens des fonts baptismaux de Wittenberg (1457) et du tombeau de Magdebourg (1495). Leurs proportions sont plus élancées, leurs attitudes plus majestueuses; le vêtement souple décèle et accuse les formes du corps au lieu de les cacher; l'expression



Planche XVIII.

LA « BELLE MADONE ».

Bois. — Nuremberg, Musée Germanique.

des visages est idéalisée, presque impersonnelle [1]. Ces figures drapées, d'une perfection classique, étaient pour l'art allemand la révélation d'une beauté nouvelle.

Ainsi, bien que par son architecture le tombeau de saint Sebald appartienne encore à l'art gothique, sa décoration plastique et son ornementation sont presque purement italiennes. Ce manque absolu d'homogénéité, cet éclectisme des motifs et des formes ne laissent pas de nuire à la beauté du monument. C'est dans la haute Italie, à Milan et surtout à Venise, qu'il faut chercher les sources de cette Renaissance allemande. Le profil des colonnes à balustres semble emprunté à la Chartreuse de Pavie ; les figures d'apôtres avec leurs proportions élancées, leurs draperies souples et comme mouillées procèdent manifestement de l'École de Sansovino et des Lombardi.

Comment l'influence de la Renaissance italienne a-t-elle pénétré dans l'atelier de Peter Vischer? Remarquons d'abord que cette infiltration, qui s'est produite de 1510 à 1520 environ, pendant que le tombeau de saint Sebald était sur le chantier, a été en somme assez tardive. L'ornementation de la Renaissance apparaît déjà vers 1500 dans les tableaux du peintre d'Augsbourg, Hans Burgkmair.

1. *Les Quatre Apôtres* de Dürer à la Pinacothèque de Munich restent, malgré tout ce qu'ils doivent à l'art italien, plus foncièrement allemands : ce sont de véritables héros de la Réforme.

La peinture est à cet égard en avance sur la sculpture et notamment l'École d'Augsbourg qui était de toutes les grandes villes de l'Allemagne du sud la plus rapprochée de l'Italie. Mais Nuremberg, qui avait avec l'Italie du nord d'étroites relations commerciales et intellectuelles, ne pouvait manquer de s'ouvrir aussi aux influences de l'art italien. Les riches marchands nurembergeois faisaient fréquemment leur apprentissage à Venise, au Fondaco dei Tedeschi; les fils de patriciens allaient achever leurs études à l'Université de Padoue. Sans qu'il ait eu besoin d'aller en Italie, Peter Vischer a subi, comme A. Dürer avant son second voyage à Venise, l'influence de Jacopo de' Barbari (Jakob Walch) qui jouait à Nuremberg le rôle d'intermédiaire et de truchement entre l'art italien et l'art allemand; il était en relations avec les humanistes; enfin il avait sous les yeux, dans son atelier, des gravures italiennes et surtout des plaquettes en bronze qui pouvaient lui servir aisément de modèles.

Une autre hypothèse peut se défendre. Nous savons que Peter Vischer exécuta le tombeau de saint Sebald avec la collaboration de deux de ses fils *(mit seinen Sunnen)*. Dès lors pourquoi ne pas expliquer cet apport soudain de motifs italiens par l'intervention en cours du travail d'Hermann Vischer et de son frère Peter le jeune? M. Seeger a émis l'hypothèse que Peter le jeune avait fait en 1507 un voyage dans la haute Italie. Dans tous

les cas, il est avéré que le fils aîné Hermann, qui devait mourir prématurément d'un accident de traîneau, séjourna de 1513 à 1516 en Italie, notamment à Rome où il était allé « pour compléter ses études d'art » *(Kunst halb)*; le témoignage formel de Neudörffer est confirmé par l'existence au Musée du Louvre de quelques dessins du jeune artiste, datés de 1515 et de 1516, qui représentent le Panthéon et d'autres monuments de Rome[1].

La question des influences italiennes soulève donc indirectement un second problème non moins important : quelle est la part du père et des fils dans le tombeau de saint Sebald? Il est bien difficile de faire le départ entre plusieurs inspirations et plusieurs mains dans cette œuvre composite : car Peter Vischer l'ancien est le seul de ces artistes dont nous possédions un grand nombre d'œuvres authentiques et les éléments de comparaison nous font défaut pour définir le talent de ses deux fils. Les ornements des balustres, les rinceaux dans le style des frises de la Chartreuse de Pavie et surtout les petits sujets mythologiques, tels que les dauphins montés par des putti, les tritons et les sirènes, peuvent être attribués avec vraisemblance à Pierre II, dont Neudörffer mentionne le goût prononcé pour la lecture des historiens et des poètes[2].

1. Weizsäcker, *Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab. Jahrbuch der pr. Kuntsamml.*, XII.

2. « Er hat seine Lust in Historien und Poeterei zu lesen. »

Il se peut aussi qu'Hermann ait modelé certaines statues classiques d'apôtres comme le saint Barthélemy vêtu d'une toge à la romaine.

Mais c'est aller beaucoup trop loin que d'assigner, comme le fait M. Seeger, les plus beaux bas-reliefs, les plus belles statues d'apôtres à Peter le jeune en ne laissant au vieux Peter Vischer que l'honneur d'avoir conçu le plan primitif. Cette thèse outrée, qui a été combattue avec raison par M. Bode et M. L. Justi, ne s'appuie sur aucun argument probant et la subordination de Peter Vischer à ses fils à propos du tombeau de saint Sebald est aussi peu démontrée que sa dépendance servile à l'égard de modèles étrangers dans le tombeau de Römhild. Rien ne nous empêche d'admettre que Peter Vischer le vieux se soit converti spontanément à l'art italien sous l'influence de l'humanisme, de Jacopo de' Barbari, des gravures et des plaquettes d'outre-monts. A la différence des sculpteurs d'esprit traditionnaliste comme Veit Stoss et Adam Krafft, nous voyons le vieux maître s'acheminer par étapes progressives vers l'art italien du Cinquecento, empruntant d'abord des motifs isolés d'ornementation qu'il combine avec des architectures gothiques pour aboutir à la fin de sa vie à un art presque purement italien où les pilastres et les arcatures en plein cintre remplacent les ogives fleuronnées. Le tombeau de saint Sebald avec son mélange de formes gothiques et Renaissance s'in-



Planche XIX.

PETER VISCHER. — LE ROI ARTHUR (1513).

Statue destinée au tombeau de l'empereur Maximilien.

Bronze. — Innsbruck, église des Franciscains.

sère donc à merveille dans l'évolution générale de son art.

C'est probablement à la même époque qu'appartient la célèbre *Madone* qui fait l'orgueil du Musée Germanique (pl. 18) et qui a reçu le surnom de *Belle Madone (Die schöne Madonna)* [1]. C'est une œuvre de provenance mystérieuse qu'aucune inscription, aucun document ne permettent d'assigner à un maître déterminé. Sous prétexte qu'elle est sculptée en bois, la critique allemande l'a longtemps attribuée, par la plus étrange des aberrations, à Veit Stoss, dont le style est radicalement différent. On s'est avisé depuis que cette statue en bois pouvait être un modèle destiné à être reproduit en bronze, et comme les proportions très élancées, l'arrangement classique des draperies rappellent les apôtres du tombeau de saint Sebald, on a été amené à penser que ce modèle provenait de la fonderie de Peter Vischer [2].

La *Madone* du Musée Germanique a la réputation d'être la plus belle statue de femme de l'art franconien : cette gloire est excessive et usurpée. Qu'on imagine en effet ce corps de femme dépouillé des vêtements qui dissimulent à demi ses

1. Cette appellation de Madone est impropre, puisque la Vierge est représentée ici sans l'Enfant.

2. L'effigie gravée de la duchesse Sidonie à la cathédrale de Meissen présente également de grandes analogies de style et de costume avec la *Madone* de Nuremberg.

formes disgracieuses et l'on se convaincra qu'il est loin d'être beau. Les fautes de proportions sont choquantes : le corps est prodigieusement étiré, la tête est beaucoup trop petite par rapport aux membres, les épaules sont trop étroites, les seins trop hauts, les jambes et le ventre sont d'une longueur démesurée. La critique doit se montrer peu sévère, il est vrai, pour ce ventre bombé de matrone qui offusque notre sens moderne de l'esthétique féminine : car c'était au seizième siècle une élégance, et les femmes à la mode s'ingéniaient à accentuer cette saillie par l'artifice de leur démarche ou même par d'ingénieux capitonnages. Toutes ces exagérations de formes seraient excusables si elles concouraient à renforcer l'expression : mais cette matrone de Nuremberg qui prie, les mains jointes, les yeux levés au ciel, a une physionomie si peu expressive, un regard si vide de pensée qu'on a pu se demander si elle représentait une Mère de douleur au pied de la Croix ou une Vierge de l'Annonciation écoutant le message de l'Ange. En somme, ni l'agrément des formes, ni l'intensité de l'expression ne justifient cette appellation de *Belle Madone*. Ce n'est pas plus un chef-d'œuvre d'*art décoratif* que d'*art expressif*.

En 1513, alors qu'il travaillait encore au tombeau de saint Sebald, Peter Vischer fut appelé à collaborer à la décoration du tombeau monumental que l'empereur Maximilien voulait se faire

ériger dans l'église de la Cour ou des Franciscains à Innsbruck[1]. Le plan primitif de ce monument grandiose prévoyait un sarcophage en marbre, autour duquel quarante statues en bronze des ancêtres de l'empereur devaient, chacun avec une torche à la main, mener un deuil éternel. C'est le dernier aboutissant du magnifique thème funéraire des « deuils » ou « pleurants » créé par la sculpture bourguignonne[2] et qui va s'amplifiant et s'enrichissant toujours, depuis le tombeau de Philippe le Hardi à la Chartreuse de Dijon jusqu'au monument du dernier héritier de la lignée des ducs de Bourgogne, à Innsbruck, en passant par le tombeau du sénéchal Philippe Pot, jadis à l'église de Citeaux, aujourd'hui au Musée du Louvre.

Dans le tombeau de Philippe le Hardi, les pleurants, qui représentent non pas des moines de la Chartreuse de Champmol, mais les parents du duc, sont de menues figurines encapuchonnées, dont la procession se déroule autour du sarcophage, comme sous les arceaux d'un cloître. Si nous passons maintenant au tombeau de Philippe Pot, les moinillons sont devenus d'imposantes figures de grandeur nature : ils sont sortis de leurs niches et

1. SCHÖNHERR, *Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians. Jahrbuch der österr. Kunstsamml.*, XI, 1890.

2. Les pleurants encapuchonnés apparaissent près d'un siècle avant Claus Sluter : mais ce sont les sculpteurs dijonnais qui imposent ce motif au reste de l'Europe.

de leurs arcades trilobées et s'avancent d'un pas lourd et cadencé, au rythme d'une lugubre marche funèbre, soutenant sur leurs épaules la dalle de pierre où repose le sénéchal de Bourgogne. Enfin, dans le tombeau de l'empereur Maximilien, les pleurants apparaissent tout à fait indépendants du sarcophage : ce sont des figures isolées qui montent autour de leur impérial descendant une garde solennelle.

Ce motif bourguignon des *pleurants* va être remplacé dans la sculpture funéraire du seizième siècle par le motif italien des *Vertus*. En France, c'est au fameux tombeau de la cathédrale de Nantes, dessiné par Jean Perréal et sculpté par Michel Colombe que les *Vertus* apparaissent pour la première fois (1502-1507). Le tombeau de l'empereur Maximilien combine ces deux motifs funéraires. Les quatre Vertus cardinales décorent les angles du cénotaphe sur lequel est agenouillée la statue colossale de l'empereur.

Le tombeau de l'empereur Maximilien eut le même sort que le tombeau du pape Jules II, où se consuma le génie de Michel-Ange. Plusieurs fois abandonnée et reprise, l'œuvre n'existe qu'à l'état de fragment. Le plan fut gâché et avili par des praticiens médiocres, tels que le peintre d'Augsbourg, Gilg Sesselschreiber, et le fondeur Stefan Godl, dont les statues de chevaliers ressemblent à de rigides mannequins grotesquement affublés de panoplies.

Les vingt-quatre reliefs d'albâtre qui décorent le cénotaphe ne furent achevés qu'en 1565 par le sculpteur flamand Alexandre Colin; les quatre Vertus qui se dressent aux angles du monument ne furent exécutées qu'en 1570; enfin la statue de l'empereur agenouillé ne fut fondue qu'en 1584 par un artiste italien. Ainsi cette œuvre grandiose, dont la réalisation devait être malheureusement inégale et fragmentaire, resta en chantier plus de quatre-vingts ans, de 1502 à 1584.

Nous savons que Peter Vischer fournit pour le tombeau impérial deux grandes statues de bronze *(zwei grosse messene pillder)* qui lui furent payées mille florins. Quelles étaient ces statues? Elles ne sont malheureusement pas spécifiées dans les comptes. Toutefois si l'on considère la horde des pleurants de bronze qui, dans l'église d'Innsbruck, font la haie de chaque côté de la nef, on se persuade aisément que les deux seuls qui puissent être attribués à Peter Vischer sont le roi des Goths Théodoric, et le roi Arthur d'Angleterre. Théodoric de Vérone, reître moustachu qui s'appuie sur une pertuisane, a une attitude assez gauche. Mais la statue du roi Arthur (pl. 19) est un des plus fiers chefs-d'œuvre de la sculpture allemande, le seul, à vrai dire, qui rivalise avec la statuaire monumentale de la Renaissance italienne et qui ne soit pas trop indigne du *Saint Georges* de Donatello ou du *Colleone* de Verrocchio. C'est le type idéal du pala-

din, du chevalier chrétien : armé d'une cotte de mailles recouverte d'une cuirasse magnifiquement ciselée qui aurait fait honneur aux plus habiles armuriers d'Augsbourg ou de Nuremberg, il se tient droit et ferme avec une aisance pleine de noblesse, le regard éclatant de franchise sous la visière relevée du casque, la main gantée de fer appuyée sur un bouclier. La maîtrise de l'exécution est à la hauteur de la conception : la fonte et la patine du bronze, la ciselure de la cuirasse attestent une technique magistrale.

L'année même où l'empereur Maximilien s'adressait à Peter Vischer pour la décoration de son tombeau d'Innsbruck, les Fugger d'Augsbourg, les plus riches banquiers de l'Europe, lui commandaient une magnifique grille en bronze pour leur chapelle funéraire de l'église Sainte-Anne. Cette grille, qui fut achetée en 1530 par le Conseil de Nuremberg pour décorer l'Hôtel de ville, a malheureusement disparu en 1809 sans laisser de traces [1]. Mais un croquis conservé au Musée Germanique démontre que tous ses motifs étaient empruntés à l'art décoratif de la haute Italie.

L'épitaphe de Marguerite Tucher à la cathédrale de Ratisbonne (1521), qui est l'une des dernières œuvres de Peter Vischer, trahit encore davantage l'influence croissante de la Renaissance italienne.

1. Cette grille aurait été vendue à l'encan à un marchand lyonnais.

L'encadrement est formé par deux pilastres qui supportent une arcature en plein cintre ; à l'arrière-plan se profile en faible relief un petit temple rond à coupole qui rappelle les architectures de Bramante ou plus précisément le *tempietto* du Sposalizio de Raphaël. La scène biblique représentée dans ce cadre n'est pas, comme on le répète généralement, la rencontre du Christ et des sœurs de Lazare, mais son entrevue avec la Chananéenne qui le supplie de guérir sa fille malade [1]. Le Musée National Bavarois de Munich en possède une répétition datée de 1543, qui est due à Hans Vischer.

En somme, bien que Peter Vischer semble se « dénationaliser » peu à peu sous l'influence de la Renaissance italienne, ses œuvres les plus italianisées restent encore foncièrement allemandes : Cet italianisme superficiel présente à la fois des avantages et des dangers. On ne saurait nier qu'il y a un grand progrès au point de vue du sens de la beauté, depuis le tombeau de Magdebourg jusqu'au tombeau de saint Sebald et à l'épitaphe de Ratisbonne. La simplicité de la composition, la noblesse des formes et des draperies, la souplesse plus grande des articulations, le port plus libre des têtes indiquent un art plus mûr et plus parfait ; mais ce gain est compensé par l'affaiblissement du réalisme pittoresque qui est le caractère original de la

1. Évangile selon saint Mathieu, chap. xv.

sculpture allemande du quinzième siècle. L'art allemand commence à perdre cette forte saveur locale, ce goût du terroir qui faisait son charme. En même temps qu'il porte la sculpture nurembergeoise à son apogée, Peter Vischer fraye inconsciemment la voie aux épigones et aux « petits maîtres ».



Phot. Stœdtner. Planche XX.

PETER VISCHER LE JEUNE. — ÉPITAPHE DE FRÉDÉRIC LE SAGE, ÉLECTEUR DE SAXE (1527).

Bronze. — Wittenberg, église du Château.



CHAPITRE VII

LES PETITS MAITRES

Décadence de la grande sculpture funéraire en bronze et disparition de la fonderie Vischer (1549). — Les petits bronzes des fils de Peter Vischer, Peter Vischer le jeune et Hans Vischer. — Les médailles et les plaquettes de Peter Flötner. — Fin de l'École de sculpture de Nuremberg.



A partir de la mort de Peter Vischer (1529), la Renaissance italienne fait à Nuremberg de rapides progrès. Il semble que l'Allemagne, incapable de résister à cette invasion pacifique, se résigne à devenir une province de l'art italien. A la génération des grands artistes qui ne redoutaient pas d'aborder les grandes tâches avec le sens du monumental succède une génération de « petits maîtres » *(Kleinmeister)* qui remplacent les statues par des statuettes, les bas-reliefs par des plaquettes et les tableaux par des tableautins. La glyptique se développe aux dépens de la plastique. Un art menu et précieux dont la

virtuosité technique et la grâce délicate ne compensent pas l'absence d'originalité et de force créatrice se substitue au grand art. Cette évolution ou plutôt cette brusque déchéance s'accomplit en même temps dans la sculpture et dans la peinture; les petits maîtres sculpteurs qui sont la « monnaie de Peter Vischer » font pendant aux petits maîtres peintres ou graveurs de l'école de Dürer; les fils de Peter Vischer, Pankraz Labenwolf et Peter Flötner ressemblent trait pour trait aux frères Beham, à G. Pencz ou à H. Aldegrever.

Après la mort prématurée de leur frère aîné Hermann, les deux autres fils de Peter Vischer, Peter le jeune et Hans, s'efforcent courageusement de maintenir la réputation de la célèbre fonderie; mais Peter meurt un an avant son père en 1528 et Hans, seul survivant, ne réussit pas à en arrêter le déclin. La mode changeante se détournait de plus en plus des monuments funéraires en bronze et préférait les sépultures en marbre blanc et rouge ou en pierre tendre de Solenhofen. Nous avons une preuve bien curieuse de ce revirement du goût public : le cardinal Albert de Brandebourg s'était commandé en 1522 chez les Vischer un tombeau en bronze qu'il destinait à sa collégiale d'Aschaffenbourg; en 1545 il s'en commande un autre pour la cathédrale de Mayence, non plus en bronze, mais en marbre rouge.

Le dernier chef-d'œuvre de la fonderie de Nu-

remberg est le tombeau de l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, à l'église du château de Wittenberg (1527) (pl. 20). Peter le jeune se montre ici l'égal de son père. L'encadrement, de pur style Renaissance, se compose d'une arcade supportée par des colonnes corinthiennes et flanquée de pilastres : sur la prédelle, des putti jouent avec des taureaux dont la croupe se termine en rinceaux. Coiffé du bonnet électoral et drapé majestueusement dans une longue robe aux plis tombants, Frédéric le Sage serre avec force de ses deux mains gantées la poignée d'une épée nue. Sa barbe carrée s'étale majestueuse sur un col d'hermine. La tête, aux yeux sévères sous des sourcils relevés, est magistralement modelée. C'est incontestablement le plus beau portrait qui existe du protecteur de Luther, sans excepter le portrait peint par Dürer en 1496 et les innombrables effigies de Lucas Cranach qui n'a su que vulgariser et embourgeoiser son modèle.

Le double tombeau de Johann Cicero et de Joachim Ier de Brandebourg (1530) qui a été transféré de l'église conventuelle de Lehnin à la cathédrale de Berlin a été probablement achevé par Hans Vischer. Ce monument assez médiocre illustre le déclin de la grande statuaire funéraire en bronze. La fonderie Vischer qui s'était glorieusement maintenue pendant trois générations va disparaître définitivement au milieu du seizième siècle après un siècle d'existence (1453-1549). Les commandes

se faisaient si rares qu'Hans Vischer, poussé par la misère, dut demander au Conseil de Nuremberg la permission d'émigrer dans la ville d'Eichstädt pour chercher du travail.

C'est dans la petite sculpture décorative *(Klein-plastik)* que les fils de Peter Vischer déploient le meilleur de leur talent. Cette tendance n'est pas nouvelle dans l'art allemand qui a toujours eu le goût du détail. Même dans les chefs-d'œuvre monumentaux de l'atelier Vischer comme le tombeau de Magdebourg et la châsse de saint Sebald, la décoration plastique se réduit en somme à de menues figurines. Plusieurs petits bronzes de la Renaissance allemande, dont la plupart des grands musées d'Europe possèdent des répliques : le chien qui se gratte, les putti jouant avec des chiens, sont tout simplement des fragments détachés, des miettes du tombeau de saint Sebald.

Néanmoins les petits bronzes allemands sont relativement peu nombreux : la principale raison de leur rareté est sans doute la concurrence de la sculpture sur bois et de l'orfèvrerie où tous les petits maîtres ont excellé. Bronziers et ciseleurs allemands se distinguent par un naturalisme robuste et sain, une prédilection marquée pour le nu et une connaissance approfondie de l'art italien.

M. Bode a dressé récemment la liste complète des bronzes qu'il est permis d'attribuer à Peter



Phot. Stœdtner.

Planche XXI

PETER VISCHER LE JEUNE. — ORPHÉE ET EURYDICE.

Plaquette en bronze. — Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric.

Vischer le jeune [1]. Il faut citer en première ligne les deux célèbres encriers de l'ancienne collection Fortnum à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Leur authenticité n'est pas douteuse, car ils portent tous les deux la belle devise de l'artiste : *Vitam non mortem recogita* (Pense à la vie, non à la mort), que le vieux Peter Vischer grava pieusement sur le tombeau de son fils en 1528, et on y voit par surcroît son monogramme formé de deux poissons embrochés. Ces deux écritoires se ressemblent beaucoup : elles représentent toutes les deux une femme nue repoussant du pied une tête de mort : c'est sans doute une allégorie de la vie éternelle. L'influence de l'art italien et notamment de Sansovino est manifeste dans ces figures nues qui témoignent d'un sens affiné de la beauté.

M. Bode signale deux autres encriers en bronze du même style que ceux de la collection Fortnum : l'un au Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin avec l'inscription G. F. 1547 qui pourrait se rapporter à un membre de la famille Vischer, dont le nom s'écrit souvent avec un F initial; l'autre dans la collection Carrand au Musée National de Florence.

Peter Vischer le jeune est aujourd'hui reconnu par tous les critiques comme l'auteur de la plaquette d'Orphée et Eurydice qui est peut-être la

1. W. Bode, *Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer. Jahrb. der K. preuss. Kunstsamml.*, 1908.

plus célèbre des plaquettes allemandes de la Renaissance. La mode de ces petits bas-reliefs de bronze, qui s'inspirent souvent de camées antiques, est d'origine italienne[1]. On s'en servait pour décorer des chapeaux, des manteaux, des coffrets et parfois aussi comme décoration murale : car un petit trou pratiqué généralement en haut permettait de les suspendre au mur. Moderno avait déjà traité ce sujet d'Orphée se détournant pour regarder Eurydice malgré la défense de Proserpine. Peter le jeune s'inspire ici des maîtres vénitiens et padouans, notamment de Riccio. Son Orphée et son Eurydice présentent également les analogies les plus frappantes avec l'Adam et l'Ève du musée de Brunswick, un des chefs-d'œuvre de Palma, et avec deux gravures de Jacopo de' Barbari, *la Femme au miroir* et *l'Apollon tirant de l'arc*.

Ces ressemblances avaient induit en erreur M. Ch. Ephrussi qui, dans un article paru dans *la Gazette des Beaux-Arts* en 1876, crut devoir attribuer la plaquette d'Orphée à Jacopo de' Barbari dont on ne connaît pourtant aucune sculpture. « A tous ces signes, concluait-il avec assurance, il est impossible de ne pas reconnaître sans l'ombre d'un doute la main habile et délicate du Maître au Caducée. » Ce qu'il prenait ici pour un caducée était tout simplement le monogramme de Peter Vischer le jeune, deux poissons embrochés sur une flèche qui, par

1. MOLINIER, *les Plaquettes*. Paris, 1886.

un jeu de mots habituel aux artistes de ce temps (Fische, Fischer), lui servaient d'armoiries [1].

La plaquette d'Orphée existe en quatre exemplaires de valeur inégale dans la collection Gustave Dreyfus à Paris, au musée de Berlin, au Musée d'Art décoratif de Hambourg et au couvent de Saint-Paul en Carinthie. L'exemplaire de Paris semble le plus ancien : le modelé en est plus nerveux et plus ressenti. Orphée que Peter le jeune, comme la plupart des artistes de la Renaissance, se représente non en joueur de lyre, mais en violoniste, s'est arrêté brusquement; il appuie son violon sur sa cuisse et jette impatiemment un regard en arrière vers Eurydice qui sort de l'Hadès béant, indiqué sommairement par de hauts rochers. Dans l'exemplaire de Berlin, au contraire, Orphée, se retournant vers sa femme qui tristement se prépare à rentrer dans l'Enfer, n'en continue pas moins à marcher et à jouer du violon (pl. 21). Les deux autres plaquettes, de qualité inférieure, n'offrent pas de variantes intéressantes.

Outre les écritoires d'Oxford et les plaquettes d'Orphée, M. Bode attribue encore à Peter le jeune une admirable statuette en bronze de jeune femme nue au musée de Copenhague : le modelé gras de cette figurine amoureusement ciselée ravit autant que le jeu calculé des lumières et des ombres :

1. C'est ainsi que le monogramme de Claus Sluter est une clef *(Sluter)*; celui de Hans Schäufelein une petite pelle *(Schaufel)*.

c'est peut-être, avec la statue d'Ève ciselée en buis par Conrad Meyt, la figure de femme la plus parfaite de la Renaissance allemande.

Ces œuvres nous obligent-elles à admettre, comme le prétend M. Seeger[1], que Peter le jeune a séjourné en Italie? Neudörffer, qui est généralement bien informé, n'en dit pas un mot. Il se peut très bien que Peter n'ait connu l'art italien que de seconde main; en tout cas, il conserve, malgré les influences italiennes, une originalité bien allemande.

On n'en saurait dire autant des bronzes de son frère Hans qui sont beaucoup plus fortement italianisés : les formes sont plus élancées, l'expression des visages devient plus impersonnelle. Son œuvre la plus séduisante est *la Fontaine d'Apollon* (pl. 22), exécutée en 1532 pour la maison coopérative de la gilde des archers, qui orne aujourd'hui la nouvelle cour de l'Hôtel de ville de Nuremberg[2]. Le socle, très décoratif, est flanqué aux angles de quatre putti montés sur des dauphins. Hans Vischer s'est inspiré ici, comme son frère dans la plaquette d'Orphée, de la gravure bien connue de Jacopo de'Barbari : *Apollon et Diane,* qui dérive elle-même de *l'Apollon* du Belvédère.

1. M. Seeger suppose qu'il aurait été chargé de vendre en Italie *la Chronique Universelle* (*Weltchronik*) de Schedel éditée à Nuremberg.

2. Le dessin original de Hans Vischer, daté de 1531, a été retrouvé dans la collection du grand-duc de Saxe-Weimar.



Planche XXII.

HANS VISCHER. — FONTAINE D'APOLLON (1532).

Bronze. — Nuremberg, Hôtel de ville.

Mais il a corrigé assez heureusement son modèle en faisant suivre au regard de l'archer divin la direction de sa flèche et en ramenant plus énergiquement son bras droit en arrière.

Peut-être faut-il attribuer encore à Hans Vischer l'*Ève* de la collection Pierpont Morgan, qui a passé successivement par les collections Spitzer et Hainauer, ainsi que deux statuettes d'adolescents aux musées de Vienne et de Munich. En dehors de l'atelier Vischer, on ne trouve guère de petits bronzes allemands de cette époque.

La tradition des Vischer est reprise au milieu du seizième siècle par un de leurs parents, le sculpteur Pankraz Labenwolf (1492-1563) dont le nom reste attaché à la fontaine de la grande cour de l'Hôtel de ville et surtout à la charmante fontaine de *l'Homme aux oies (Gänsemännchenbrunnen)* derrière l'église Notre-Dame (pl. 23)[1]. Ce motif humoristique du paysan aux chausses tombantes tenant une oie grasse sous chaque bras rappelle le savoureux réalisme des *Scènes rustiques* d'un des petits maîtres de la gravure : Hans-Sebald Beham. Le fils de Pankraz, Georg Labenwolf, est l'auteur de la fontaine monumentale élevée en 1585 dans la cour du château danois de Kronborg, à Elseneur.

Le dernier et le plus grand des « petits maîtres » de Nuremberg est Peter Flötner (ou Flettner) que

1. Le modèle original en bois de la *Fontaine aux Oies* se trouve au Musée Germanique.

de récents travaux ont mis au premier plan des pionniers de la Renaissance [1].

D'après les dernières recherches de M. Haupt, il serait né dans le nord de la Suisse, vers 1485. Il aurait travaillé de 1511 à 1518 pour la famille des Fugger à Augsbourg; c'est à lui qu'il faudrait attribuer en particulier les dessins de l'orgue de la chapelle Fugger et des stalles de l'église Sainte-Anne d'Augsbourg. En 1522, on le trouve à Ansbach d'où il ne tarde pas à émigrer à Nuremberg.

Il semble avoir été en première ligne sculpteur sur bois. Neudörffer s'extasie ingénument sur les chefs-d'œuvre qu'il ciselait dans des noyaux de cerise ou des noix de coco; et, de fait, la magnifique coupe en noix de coco de la collection Holzschuher à Augsbourg où Flötner s'est diverti à sculpter d'obscènes Bacchanales justifie cette admiration par l'élégance de son galbe et la finesse de ses reliefs. Le musée de Vienne possède de lui une précieuse statuette d'Adam, le musée de Berlin un putto jouant du luth.

Mais cet artiste universel, merveilleusement doué sous tous les rapports, n'était pas de ceux qui s'enferment dans un seul genre et dans une seule technique : il excellait non seulement dans la sculpture sur bois, mais dans la sculpture en pierre, la médaille et la gravure d'ornement [2] : peut-être même

1. K. Lange, *Peter Flötner*. Berlin, 1897.

2. Il travailla en particulier aux gravures sur bois de l'édition de Vitruve publiée par l'érudit Rivius.

faut-il voir en lui le plus grand architecte de la Renaissance allemande, s'il est vrai, comme on l'a récemment soutenu, qu'il soit l'auteur de la façade dite d'Othon-Henri *(Ottoheinrichsbau)* au château d'Heidelberg[1].

Ne pouvant étudier les multiples aspects de son génie, nous ne considérons ici que le sculpteur et le médailleur. Sa plus ancienne œuvre datée est la fontaine du marché à Mayence (1526) qui fut élevée aux frais de l'archevêque Albert de Brandebourg, un des principaux Mécènes de la Renaissance allemande. Mais les ornements sont d'une exécution trop grossière pour être de sa main : il n'a probablement fourni que l'esquisse.

Son chef-d'œuvre est la décoration de la maison Hirschvogel à Nuremberg (1534). Les proportions de la grande salle du pavillon du jardin *(Gartenhaus)* sont beaucoup plus harmonieuses que celles de la célèbre chapelle Fugger à Augsbourg, où le style italien s'était affirmé pour la première fois en Allemagne. La cheminée monumentale (pl. 24) est encadrée de pilastres fleuris d'arabesques et de colonnes de marbre accouplées; les stylobates et le linteau sont décorés d'une frise ravissante de putti et de rinceaux; au milieu de la lunette qui couronne le linteau s'essore, les ailes éployées, l'oiseau héraldique de la famille Hirschvogel. Les lam-

1. A. Haupt, *P. Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg.* Leipzig, 1904.

bris sculptés sont également du plus pur style italien. C'est sans contredit l'ensemble décoratif le plus parfait que la Renaissance ait produit en Allemagne.

Les qualités d'invention et de goût que P. Flötner déploie dans la grande sculpture décorative se retrouvent intégralement, malgré l'exiguïté du cadre, dans la belle série de ses médailles et de ses plaquettes. Dans l'art de la médaille il avait eu, à Nuremberg même, des précurseurs comme Hans et Ludwig Krug, dont on admire au musée de Berlin le petit bas-relief en pierre tendre d'Adam et d'Ève (1514), et Hans Schwarz qui nous a laissé un curieux portrait-médaillon d'Albert Dürer (1519)[1]. La mode des portraits-médaillons en buis, en albâtre ou en cire coloriée se répand rapidement outremonts au commencement du seizième siècle, surtout dans les ateliers d'Augsbourg. Mais les médailleurs de la Renaissance allemande sont loin d'égaler leurs maîtres italiens. Ils abusent de leur virtuosité : ainsi, au lieu de représenter les figures de profil comme Pisanello, ils préfèrent les modeler de face en leur donnant le relief de la ronde-bosse.

1. Il est possible qu'Albert Dürer, dont le génie était essentiellement plastique, ait modelé lui-même des statuettes et des médailles. Un dessin du British Museum porte cette devise latine : « Imago Alberti Durer Alemani, quam suismet ipse effinxit manibus anno aetatis suæ XLVIII, salutis vero MDXIX. » Il aurait donc en 1519 exécuté d'après lui-même un portrait-médaillon.



Phot. Stœdtner.

Planche XXIII.

PANKRAZ LABENWOLF. — FONTAINE DE L'HOMME AUX OIES.

Bronze. — Nuremberg.

Leur réalisme, très véridique et très sincère, est un peu sec. P. Flötner est de tous les médailleurs allemands celui qui a le mieux su éviter ces écueils : on en peut juger au Musée du Louvre par son beau médaillon en buis de Raymond Fugger (1527) [1].

Il a exécuté également un grand nombre de plaquettes en pierre tendre *(Speckstein)* ou en bois compact comme le buis qui étaient destinées à être coulées soit en bronze soit en plomb et à servir de modèles aux orfèvres. L'illustre orfèvre de Nuremberg, Wenzel Jamnitzer, s'en est plus d'une fois inspiré. Ce qui caractérise ces plaquettes, c'est la place faite aux fonds de paysage où les différents plans sont habilement dégradés, le goût de l'allégorie et un penchant incoercible à l'obscénité commun à presque tous les petits maîtres allemands. Flötner traite les nus, notamment les petits corps potelés d'enfants, avec une extrême habileté; ses draperies qui laissent deviner les formes n'ont plus cette raideur et ce cassant dont Veit Stoss et Dürer lui-même n'avaient pas su se défaire.

Malgré sa prodigieuse facilité d'assimilation, P. Flötner est le seul des petits maîtres allemands qui reste toujours original. Il n'a jamais copié servilement l'art italien, bien qu'il le connût à merveille et qu'il ait puissamment contribué à le populariser en Allemagne; d'autre part, à la différence

1. DOMANIG, *Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. Jahrbuch der österr. Kunstsamml.*, XVI, 1895.

des petits maîtres qui ont vécu à Nuremberg, il ne doit presque rien à Dürer. On l'a surnommé sans le surfaire le Benvenuto Cellini allemand. Il prend rang immédiatement après les grands maîtres du seizième siècle, et, en tant que décorateur, il n'est pas loin d'égaler Holbein par son goût exquis et mesuré, son sentiment du rythme, son sûr instinct de la beauté.

La mort de P. Flötner qui survient en 1546, la disparition de la fonderie Vischer en 1549 marquent la fin de l'École de sculpture de Nuremberg. Bien que ses origines remontent au quatorzième siècle et que son existence se prolonge jusqu'au milieu du seizième siècle, sa période de prospérité ne dure guère en réalité plus de cinquante ans. Toutes les œuvres capitales de la sculpture nurembergeoise se placent entre 1477, date du retable de Veit Stoss à Cracovie, et 1527, date du monument funéraire en bronze que Peter Vischer le jeune éleva dans l'église de Wittenberg à la mémoire de l'électeur Frédéric le Sage.

A partir de 1530, la décadence matérielle et intellectuelle se précipite. L'Allemagne, qui était depuis le quinzième siècle le centre du trafic international et le grand marché de l'argent, est exclue du commerce mondial par les grandes découvertes qui déplacent l'axe économique de l'Europe au profit du Portugal, de l'Espagne, de la France, de

l'Angleterre et des Pays-Bas. La vie se retire des villes libres d'Augsbourg et de Nuremberg, qui servaient autrefois d'étapes au commerce de l'Orient sur la route de Venise à Anvers. En même temps la Réforme déchaîne l'anarchie religieuse et sociale. La Guerre des Paysans qui éclate en 1525 ruine des contrées entières. Les protestants iconoclastes détruisent les images par haine de la Vierge et du culte des saints. Les commandes de la bourgeoisie appauvrie se font plus rares. « Les arts gèlent en ce pays », écrivait l'humaniste Érasme. La misère oblige Holbein à quitter Bâle et à s'expatrier en Angleterre.

C'est le glas de l'art national et le triomphe définitif de la « manière antique welche ». Les écoles locales disparaissent. A un art autochtone et profondément traditionnaliste succède un art impersonnel, international, dont la Renaissance italienne impose en tous pays la formule uniforme; à l'art bourgeois, si populaire et si vivace, du quinzième siècle se substitue un art de cour, factice et compassé, sans attaches avec le peuple. En même temps que ces transformations s'accomplissent, les centres d'art se déplacent. Nuremberg et Augsbourg, villes de bourgeoisie, étaient les capitales naturelles d'un art provincial et bourgeois. L'art de cour se transplantera et s'épanouira dans les résidences royales ou princières : Berlin, Vienne, Dresde et Munich. Ainsi, longtemps avant les

désastres de la Guerre de Trente Ans, par le jeu naturel des transformations économiques et sociales, Nuremberg a cessé d'être une ville d'art.

L'art n'a d'ailleurs jamais été la préoccupation ou la passion dominante du peuple allemand. Si grand qu'ait été le génie de Dürer et d'Adam Krafft, d'Holbein et de Peter Vischer, ce n'est pas dans les arts plastiques, mais dans le domaine religieux que l'Allemagne du seizième siècle a trouvé la satisfaction de ses besoins les plus profonds. La Réforme de Luther est le grand événement qui rejette tous les autres dans l'ombre.

La Renaissance des arts plastiques qui semblait se préparer en Allemagne à la fin du moyen âge finit en somme par avorter : il semble que de tous les germes semés à profusion, aucun ne puisse arriver à maturité. Etouffé dans l'Allemagne proprement dite par des circonstances historiques défavorables, l'art germanique va refleurir magnifiquement au dix-septième siècle dans les Pays-Bas. L'art religieux et populaire que Dürer et Grünewald avaient pressenti, c'est au génie de Rembrandt qu'il sera donné de le réaliser.

A partir du seizième siècle, les arts plastiques, domestiqués par les princes et l'aristocratie, cessent de jouer un rôle dans la vie du peuple allemand; ils sont supplantés par la musique, seul art véritablement populaire qui sache s'adapter à la fois à la religiosité catholique et au piétisme



Phot. Stœdtner. Planche XXIV.

PETER FLÖTNER. — CHEMINÉE MONUMENTALE
DE LA MAISON HIRSCHVOGEL (1534).

Pierre. — Nuremberg, maison Hirschvogel.

protestant. Les grandes voix de l'Allemagne ne seront plus désormais des graveurs comme Dürer ou des sculpteurs comme Peter Vischer, mais des musiciens de génie : J-S. Bach, Haendel, Beethoven.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES PRINCIPALES ŒUVRES DE SCULPTURE FRANCONIENNE

AUX XIVe ET XVe SIÈCLES

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1050.	Le nom de Nuremberg est mentionné pour la première fois.	
1347.	Avènement de l'empereur Charles IV de Bohême.	
1348.	Le patriciat, vainqueur des corps de métiers, impose à Nuremberg une constitution.	*Portail* de l'église Saint-Laurent.
1356.	La Bulle d'Or règle l'élection impériale.	
1361-1377.		*Reconstruction* de l'église Saint-Sebald.
1385-1396.		*La Belle Fontaine.*
Vers 1400.		*Saint Georges* (ou *Charles IV)* du musée de Berlin.
		Statues d'Apôtres en terre cuite.
1406.		*Retable de Saint Déocar* (église Saint-Laurent).

1419-1436. Guerre des Hussites. Ruine de Prague.	
Vers 1420.	*Tombeau Valzner* (église du Saint-Esprit).
Vers 1430.	*Annonciation Volckamer* (église Saint-Sebald).
1437.	*Christ de la famille Rieter* (église Saint-Sebald).
1438. Avènement des empereurs de la maison de Habsbourg.	
Vers 1440.	*Madone à la couronne de rayons* (église Saint-Sebald).
1442.	*Saint Christophe Schüsselfelder* (église Saint-Sebald).
1446.	*Mise au tombeau* de l'église Saint-Gilles.
1479.	*Retable de Notre-Dame de Zwickau,* par Wolgemut.
1493. Avènement de l'empereur Maximilien.	

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DE LA VIE ET

DES ŒUVRES DE VEIT STOSS

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
Vers 1440.	Naissance de Veit Stoss à Nuremberg (?).	
1477.	Il s'établit à Cracovie.	
1477-1489.		*Retable de la Vierge* à l'église Notre-Dame de Cracovie.
1492.		*Tombeaux d'archevêques* à la cathédrale de Gnesen. — *Tombeau du roi de Pologne Casimir IV Jagellon* à la cathédrale de la Wavel (Cracovie).
1496.	Il revient à Nuremberg.	
1499.		*Bas-reliefs* en pierre de Saint-Sebald.
1503.	Il est condamné pour faux et marqué publiquement au fer rouge.	
1508.		*Retable de Schwabach.*

1517.		*Salutation angélique* de Saint-Laurent).
1520.		*Crucifix* de Saint-Sebald.
1523.		*Retable de Bamberg.*
1533.	Mort de Veit Stoss à Nuremberg.	

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DE LA VIE ET

DES ŒUVRES D'ADAM KRAFFT

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
Vers 1450.	Naissance d'Adam Krafft à Nuremberg.	
1490.	Mariage d'Ad. Krafft.	
1492.		*Tombeau de la famille Schreyer* à l'église Saint-Sebald.
1493-1496.		*Tabernacle* de l'église Saint-Laurent.
1497.		*Bas-relief du Poids public.*
1498.		*Épitaphe Pergerstörffer* à l'église Notre-Dame.
1500.		*Épitaphe Rebeck* à l'église Notre-Dame.
1503.	Gêne croissante.	*Épitaphe Landauer* à l'église Saint-Gilles.
1506.		*Chemin de croix* du cimetière Saint-Jean.
1509.	Mort d'Ad. Krafft à l'hôpital de Schwabach.	

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DE LA VIE ET DES ŒUVRES DE

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1468.	Naissance de T. Riemenschneider à Osterode dans le Harz.	
1483.	Il est reçu dans la gilde de Saint-Luc à Wurzbourg.	
1485.	Il épouse la veuve de l'orfèvre Ewald.	
1487.		*Tombeau du chevalier Eberhard von Grumbach* à Rimpar.
1490.		*Retable de l'église de Münnerstadt.*
1493.		*Statues d'Adam et d'Ève* dans la chapelle de la Vierge. — *Madone* de l'église du Neumünster.
1496.		*Tombeau de l'évêque Rudolf von Scherenberg* à la cathédrale de Wurzbourg.

1495-1499.	*Retable de la Vierge* à l'église de Creglingen.
1499.	*Tombeau du chevalier Conrad von Schaumburg* dans la chapelle de la Vierge.
1499-1505.	*Retable du Précieux Sang* à l'église Saint-Jacques de Rothenburg.
Vers 1500.	*Retable de la Croix* à l'église de Detwang.
1500-1506.	*Quatorze Statues* dans la chapelle de la Vierge.
1504. Il est nommé membre du Conseil de Wurzbourg où il siège jusqu'en 1525.	
1499-1513.	*Tombeau de l'empereur Henri II* à la cathédrale de Bamberg.
1516.	*Tombeau de l'abbé Trithemius* dans l'église du Neumünster.
1519.	*Tombeau de l'évêque Lorenz von Bibra* à la cathédrale de Wurzbourg.
1520. Il est nommé bourgmestre de Wurzbourg.	*Pietà* de l'église de Maidbrunn
1525. Il est impliqué dans la guerre des paysans, emprisonné et ruiné.	
1531. Mort de Riemenschneider.	

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DE LA VIE ET

DES ŒUVRES DE PETER VISCHER

Années.	Evénements notables.	Œuvres principales.
1453.	Hermann Vischer acquiert le droit de bourgeoisie à Nuremberg.	
1457.		*Fonts baptismaux* de l'église paroissiale de Wittenberg.
1460.	Naissance de Peter Vischer.	
1487.	Mort d'Hermann Vischer le vieux. — Naissance de Peter Vischer le jeune.	
1495.		*Tombeau de l'archevêque Ernest* à la cathédrale de Magdebourg.
1496.		*Tombeau de l'évêque Jean IV* à la cathédrale de Breslau.
1497.	Peter Vischer est reçu maître dans la gilde des fondeurs *(Rotgiesser)*.	

1507-1519.		*Châsse de saint Sebald.*
1508.	Voyage présumé de Peter le jeune dans la haute Italie.	
1513.		*Statues d'Arthur et de Théodoric* à l'église des Franciscains d'Innsbruck.
1515.	Séjour d'Hermann Vischer à Rome.	
1516.	Mort d'Hermann Vischer.	
1527.		*Tombeau de l'électeur Frédéric le Sage* à l'église du château de Wittenberg.
1528.	Mort de Peter Vischer le jeune.	
1529.	Mort de Peter Vischer le vieux.	
1530.		*Double tombeau de Jean Cicéron et Joachim Ier de Brandebourg* à la cathédrale de Berlin.
1532.		*Fontaine d'Apollon* par Hans Vischer, à l'hôtel de ville de Nuremberg.
1549.	Hans Vischer émigre à Eichstädt. — Disparition de la fonderie Vischer à Nuremberg.	

CATALOGUE

DES PRINCIPALES ŒUVRES DE SCULPTURE DE L'ÉCOLE DE NUREMBERG AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

ALLEMAGNE

BERLIN. Musée de l'empereur Frédéric.

Trois têtes de prophètes provenant de *la Belle Fontaine*. Pierre.
Saint Georges (Charles IV). Pierre. Vers 1400.

NUREMBERG.

Église Notre-Dame (Frauenkirche).

Portail.

Église du Saint-Esprit.

Tombeau Valzner.

Église Saint-Gilles (chapelle Saint-Wolfgang).

Mise au tombeau. Pierre. 1446.

Église Saint-Jacques.

Quatre Apôtres. Terre cuite peinte.

Église Saint-Laurent.

Portail.
Retable de saint Déocar ou *des Douze Apôtres.* Bois. 1406.

Église Saint-Sebald.

Portail sud : portail de la Mariée (Brautpforte).
Annonciation Volckamer. Vers 1430.
Christ Rieter. 1437.
Madone à la couronne de rayons. Bois peint. Vers 1440.
Saint Christophe Schlüsselfelder. Pierre. 1442.

Musée Germanique.

Fragments originaux de *la Belle Fontaine.* Pierre.
Six Apôtres. Terre cuite peinte.
Retable d'Hersbruck par Michael Wolgemut. Bois.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE VEIT STOSS

ALLEMAGNE

BAMBERG. Obere Pfarrkirche.

Retable de l'Adoration. Bois. 1523.

BERLIN. Musée de l'empereur Frédéric.

Six bas-reliefs du Rosaire.

GNESEN. Cathédrale.

Tombeau de l'archevêque Gruszczynski. Marbre.
Tombeau de l'archevêque Zbigniew Olesnicki. Marbre. Vers 1493.

MUNICH. Musée national Bavarois.

Cinq bas-reliefs des Dix commandements. Bois. 1524.

NUREMBERG. Église Saint-Laurent.

Salutation angélique. Bois. 1518.

Église Saint-Sebald.

Bas-reliefs du chœur : *la Cène, le Mont des Oliviers, la Trahison.* Pierre. 1499.
Crucifixion.

Musée Germanique.

Rosaire. Bois.

Groupe du juge prévaricateur. Bois.
Crucifix de la Spitalkirche. Bois.

SCHWABACH. ÉGLISE.

Maître-autel. Bois. 1508.

AUTRICHE (Pologne autrichienne)

CRACOVIE. CATHÉDRALE DE LA WAVEL.

Tombeau du roi Casimir Jagellon. Marbre. 1492.

ÉGLISE NOTRE-DAME.

Retable de la Vierge. Bois. 1477-1489.

FRANCE

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE.

Ève. Bois peint (acquis en 1902).

ITALIE

FLORENCE. ÉGLISE SANT' ANNUNZIATA.

Saint Roch. Bois de tilleul.

ÉGLISE D'OGNISSANTI.

Crucifix. Bois peint.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES D'ADAM KRAFFT

ALLEMAGNE

NUREMBERG. ÉGLISE NOTRE-DAME.

Épitaphe Pergerstörffer. Pierre. 1498.
Épitaphe Rebeck. Pierre. 1500.

ÉGLISE SAINT-GILLES.

(Chapelle Tetzel.)

Épitaphe Landauer. Pierre. 1503.

ÉGLISE SAINT-LAURENT.

Tabernacle. Pierre. 1493-1496.

ÉGLISE SAINT-SEBALD.

Tombeau Schreyer. Bas-relief, pierre. 1492.

MUSÉE GERMANIQUE.

Sept Stations du Chemin de croix. Bas-reliefs, pierre. 1506.

POIDS PUBLIC.

Bas-relief au-dessus de la porte. Pierre. 1497.

Madone au coin de la Bindergasse.

CATALOGUE

DES PRINCIPALES

ŒUVRES DE RIEMENSCHNEIDER

ALLEMAGNE

BAMBERG. Cathédrale.

Tombeau de l'empereur Henri II. Pierre de Solenhofen. 1499-1513.

BERLIN. Musée de l'empereur Frédéric.

Le Christ apparaissant à Madeleine (fragment du *Retable de Münnerstadt*). Bas-relief, bois. 1490.
Adoration de l'Enfant. Bas-relief. Bois de tilleul.
Les Quatre Évangélistes. Bois de tilleul.
Statue de saint Georges à cheval. Bois.
Six anges musiciens. Bois de tilleul.

Collection B. Oppenheim.

Buste d'évêque.

CREGLINGEN sur la Tauber.

Église (Herrgottskirche).

Retable de la Vierge. Bois de tilleul. 1495-1499.

DETWANG sur la Tauber. Église.

Retable de la Croix. Bois. 1500.

FRANCFORT. Musée Staedel.

Quatre Pères de l'Église.
Madone. Pierre. Vers 1510.

HANOVRE. Musée municipal.

Tête de sainte Madeleine. Bois peint.
Madone. Bois. Vers 1510.

HEIDELBERG. Musée du chateau.

Retable des Apôtres. Bois. Vers 1495.

MAIDBRUNN. Église.

Pietà. Pierre. Vers 1525.

MUNICH. Musée national Bavarois.

Sainte Anne. Bas-relief. Bois.
Douze statuettes d'Apôtres.
Retable de Gerolshofen avec la Vierge, saint Jean et saint Sébastien. Bois.
Vierge au livre. Bois. 1475.
Buste de saint Jean. Bois doré.
Saint Jacques le Majeur. Bois de tilleul. Vers 1505.
Sainte Barbe. Bois de tilleul. Vers 1506.
Sainte Madeleine. Bois peint. Vers 1510.
Sainte Walburge. Bois de tilleul.
Chef-reliquaire de sainte Afra. Bois peint. Vers 1515.
Deux anges ailés planant. Bois peint.

MÜNNERSTADT. Église.

Retable de sainte Madeleine. Bois. 1490. (Fragments importants au château de Mainberg.)

NUREMBERG. Musée Germanique.

Sainte Élisabeth. Bois (restaurée).

RIMPAR. Église.

Tombeau du chevalier Eberhard von Grumbach. Pierre.

ROTHENBURG sur la Tauber.

Église Saint-Jacques.

Retable du Précieux Sang. Bois. 1499-1505.

WURZBOURG. Cathédrale.

Tombeau de l'évêque Rudolf von Scherenberg. Pierre. 1496-1498.
Tombeau de l'évêque Lorenz von Bibra. Marbre. 1517-1519.

Chapelle de la Vierge.

Statues d'Adam et d'Ève. Portail sud. Pierre. 1493.
Tombeau du chevalier Conrad von Schaumburg. Pierre. 1499.
Quatorze Statues des contreforts : Christ, les Apôtres et saint Jean-Baptiste. Pierre. 1500-1506.
Sainte Dorothée et sainte Marguerite.

Église du Neumünster.

Madone. Pierre. 1493.
Tombeau de l'abbé Trithemius. Pierre. 1516.
Saint Kilian, saint Kolonat, saint Totuan. Bois.

Musée de la Société d'histoire (Neue Residenz).

Statues d'Adam et d'Ève (originaux). 1493.
Sainte Barbe.

Musée de l'Université.

Madones.

ANGLETERRE

LONDRES. Musée de South Kensington.

Homme et femme en prière (sainte Anne et saint Joachim). Bois de tilleul.

Têtes d'Adam et d'Ève. Bois de poirier.

FRANCE

PARIS. Musée du Louvre.

Vierge de l'Annonciation. Marbre polychrome (acquis en 1904).

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE PETER VISCHER

ET DE SES FILS

ALLEMAGNE

BERLIN. Cathédrale.

Hans Vischer : *Tombeau de Johann Cicero et de Joachim Ier de Brandebourg.* 1530.

Musée de l'empereur Frédéric.

Peter Vischer le jeune : *Plaquette d'Orphée et Eurydice.*

BRESLAU. Cathédrale.

Tombeau de l'évêque Jean IV. 1496.

HECHINGEN (Souabe). Église.

Tombeau du comte Eitel von Hohenzollern et de sa femme.

MAGDEBOURG. Cathédrale.

Tombeau de l'archevêque Ernest. 1495.

NUREMBERG. Église Saint-Sebald.

Tombeau de saint Sebald. 1507-1519.

Hôtel de ville.

Hans Vischer : *Fontaine d'Apollon.* 1532.

Musée Germanique.

La Belle Madone. Bois (attribué à Peter Vischer).

RATISBONNE. Cathédrale.

Épitaphe de Marguerite Tucker. 1521.

RÖMHILD (Thuringe). Église.

Tombeau du comte de Henneberg et de sa femme. Vers 1521.

WITTENBERG. Église paroissiale (Stadtkirche).

Hermann Vischer le vieux : *Fonts baptismaux.* 1457.

Église du chateau (Schlosskirche).

Épitaphe d'Henning Goden. 1521.
Pierre Vischer le jeune : *Tombeau de l'électeur Frédéric le Sage.* 1527.

ANGLETERRE

OXFORD. Ashmolean Museum.

Peter Vischer le jeune : *Deux encriers de bronze* (coll. Fortnum).

AUTRICHE

CRACOVIE. Cathédrale.

Tombeau du cardinal Frédéric Casimir. 1510.
Tombeau de Kmita.

Église des Dominicains.

Tombeau de l'humaniste Callimachus.

Église Notre-Dame.

Plaque funéraire d'un membre inconnu de la famille Salomon.
Tombeau de Peter Salomon.

INNSBRUCK. Église de la Cour ou des Franciscains.

Statues de Théodoric et du roi Arthur d'Angleterre (tombeau de l'empereur Maximilien). 1513.

FRANCE

PARIS. Musée du Louvre.

Portrait-buste de Peter Vischer.
Hermann Vischer : *Dessins.* 1516.

Collection Gustave Dreyfus.

Peter Vischer le jeune : *Plaquette d'Orphée et Eurydice.*

BIBLIOGRAPHIE

I. Reproductions de monuments.

Winter (F.) et Dehio (G.), *Kunstgeschichte in Bildern* (vol.IV). Leipzig, Seemann, 1899.

Reber (F. von) et Bayersdorfer (Ad.), *Klassischer Skulpturenschatz.* 4 vol. Munich, Bruckmann, 1900.

Dehio et von Bezold, *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst.* Berlin, Wasmuth, 1905.

Sauerlandt (M.), *Deutsche Plastik des Mittelalters.* Düsseldorf, Langewiesche, 1909.

Münzenberger (continué par Stef. Beissel), *Zur Kenntnis der mittelalterlichen Altäre Deutschlands.* Francfort, 1885-1890.

Flechsig (E.), *Sächsische Bildnerei und Malerei vom XIVe Jahrhundert bis zur Reformation.* Leipzig, 1909.

Les meilleures photographies qui soient dans le commerce sont celles du Dr. F. Stœdtner (Berlin), de la « Neue Photographische Gesellschaft » (Steglitz), de Ferd. Schmidt et Christof Müller (Nuremberg), de Gundermann (Wurzbourg).

II. Inventaires et catalogues.

Bezold (von) et Riehl, *Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern.*

Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler.* 5 vol. Berlin, Wasmuth, 1905.

12

Ebe, *Der deutsche Cicerone*. Leipzig, 1901.

Essenwein, *Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen*. Nuremberg, 1890.

Catalogue du Musée national bavarois de Munich.

Catalogues du Musée de l'empereur Frédéric de Berlin (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche). 1888, 1905.

Stœdtner (Dr. F.), *Deutsche Kunst in Lichtbildern*. Berlin, 1908.

III. Ouvrages généraux.

Janssen (J.), *L'Allemagne et la Réforme*. 7 vol. Trad. E. Paris, 1887-1907.

Lamprecht (K.), *Deutsche Geschichte* (t. V et VI). Berlin, 1891.

Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte* (13e édit.). Esslingen, Neff, 1907.

Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* (7e édit.). Leipzig, Seemann, 1905.

Knackfuss, *Allgemeine Kunstgeschichte*. Leipzig, Velhagen et Klasing.

Wœrmann (K.), *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. Leipzig, Bibl. Institut., 1904.

Michel (A.), *Histoire de l'Art* (chap. sur l'art allemand par L. Réau). Paris, A. Colin (en cours de publication).

Bode (W.), *Geschichte der deutschen Plastik*. Berlin, Grote, 1887.

Dehio et von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart, 1892-1901.

Mâle (E.), *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, A. Colin, 1908.

IV. Monographies

NEUDÖRFFER (Johann), *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg.* Nuremberg, 1547. (Édit. de Lochner dans les *Quellenschriften* d'EITELBERGER. Vienne, 1875).

RÉE, *Nuremberg* (Collection des villes d'art célèbres). Paris, Laurens, 1905.

LEPSZY (L.), *Krakau (Berühmte Kunststädten).* Leipzig, Seemann, 1907.

1° *Sur les origines.*

PÜCKLER-LIMPURG (Graf), *Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIVe und XVe Jahrhunderts.* Strasbourg, Heitz, 1904.

THODE (H.), *Die Malerschule von Nürnberg im XIVe und XVe Jahrhundert.* Francfort, 1891.

2° *Sur Veit Stoss.*

DAUN (B.), *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.* Leipzig, Hiersemann, 1903.

DAUN (B.), *Veit Stoss (Künstler-Monographien).* Leipzig, Velhagen et Klasing, 1906.

KOPERA (F.), *Wit Stwosz.* Cracovie, 1908.

VOSS (H.), *Zwei unbekannte Werke des Veit Stoss in Florentiner Kirchen. Jahrb. d. pr. Kunstsamml.,* 1908.

3° *Sur Adam Krafft.*

WANDERER (F.), *Adam Krafft und seine Schule* (60 pl.). Nuremberg, 1869.

DAUN (B.), *Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit.* Berlin, 1897.

4° *Sur Tilmann Riemenschneider.*

BECKER, *Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider.* Leipzig, 1849.

WEBER (A.), *Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider.* Wurzbourg, 1888.

STREIT (C.), *Tylmann Riemenschneider.* Berlin, 1888.

TÖNNIES (E.), *Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider.* Strasbourg, Heitz, 1900.

5° *Sur Peter Vischer.*

DAUN (B.), *Peter Vischer und Adam Krafft (Künstler-Monographien).* Leipzig, Velhagen et Klasing, 1905.

HEADLAM (C.), *Peter Vischer.* Londres, 1901.

JUSTI (L.), *Vischerstudien.* Repert. XXIV, 1901.

WEIZSÄCKER, *Peter Vischer, Vater und Sohn.* Rep. XXIII, 1900.

AUTENRIETH, *Das Sebaldusgrab Peter Vischers.* Ansbach, 1887.

SCHÖNHERR (VON), *Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians. Jahrb. der österr. Kunstsamml.,* XI, 1890.

6° *Sur les « petits maîtres ».*

BODE (W.), *Die Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer. Jahrb. der. pr. Kunstsamml,* 1908.

SEEGER (G.), *Peter Vischer der jüngere.* Leipzig, 1897.

EPHRUSSI (Ch.), *Jacopo de' Barbari. Gazette des Beaux-Arts,* 1876.

REIMERS (J.), *P. Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten.* Munich, 1890.

LANGE (K.), *Peter Flötner, ein Bahnbrecher der Renaissance.* Berlin, 1897.

HAUPT (A.), *P. Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg.* Leipzig, 1904.

ERMANN (A.), *Deutsche Medailleure des XVIe und XVIIe Jahrhunderts.* Berlin, 1884.

DOMANIG, *Die deutsche Medaille.* Vienne.

HABICH (G.), *Studien zur deutschen Renaissancemedaille. Jahrb. der pr. Kuntsamml,* 1906.

V. Revues.

Les revues dont les collections sont les plus utiles à consulter pour l'étude de la sculpture franconienne sont les suivantes :

— *Jahrbuch der Königlichen preussichen Kunstsammlungen.* Berlin (depuis 1880).

— *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* Vienne (depuis 1883).

— *Zeitschrift für bildende Kunst.*

— *Repertorium für Kunstwissenschaft.*

— *Monatshefte für Kunstwissenschaft.*



INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

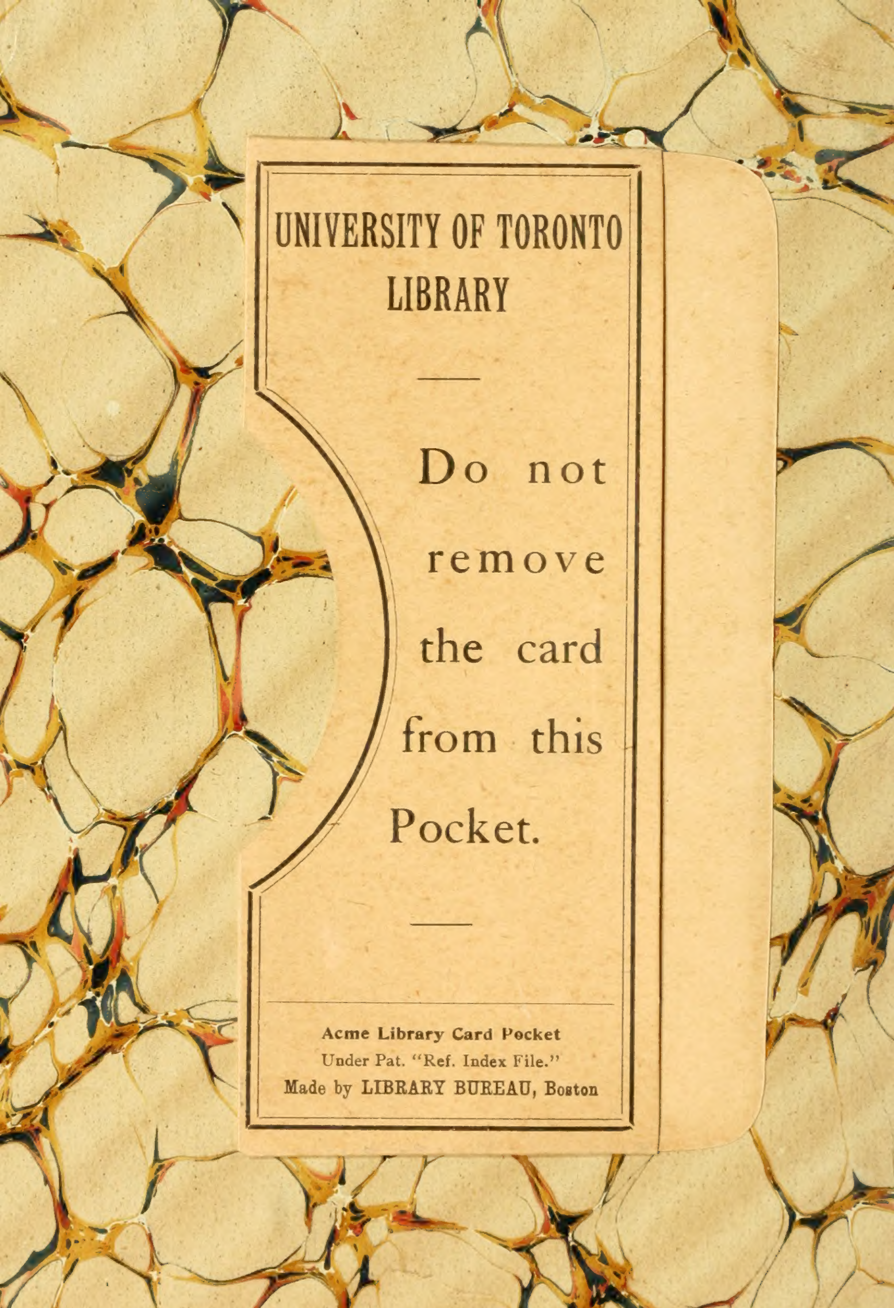
Rue Garancière, 8

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

Rue Garancière, 8






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 20 12 07 008 9